Metrische Untersuchungen am lyrischen Werk Sylvia Plaths

Inaugural - Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
in der
Abteilung für Philologie
der
Ruhr-Universität Bochum

vorgelegt von

Cornelia Maïri

1981

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544708_0047

Metrische Untersuchungen am lyrischen Werk Sylvia Plaths

Inaugural - Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

Abteilung für Philologie

der

Ruhr-Universität Bochum

vorgelegt von

Cornelia Maïri

1981

Gedruckt mit Genehmigung der Abteilung für Philologie
der Ruhr-Universität Bochum

Referent: Prof. Dr. H.-J. Diller
Korreferent: Professor Dr. Gerd Stratmann
Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juli 1981

Meiner Mutter
und dem Andenken meines Vaters

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. H.-J. Diller, der die Arbeit anregte und der Dank seines wohlwollenden und fördernden Interesses wesentlichen Anteil an ihrer Vollendung hat.

Sehr zu Dank verpflichtet bin ich ferner Herrn Dr. J. Kornelius und Herrn D. Goeke für ihre wichtigen Anregungen und klärenden Aussprachen.

Schließlich danke ich Frau A. Bangert und Herrn G. Pomykaj sowie Herrn L. Mairi für ihre wertvolle Hilfe und ihre konstruktiven Hinweise.

I N H A L T

	Übersicht der Tabellen und graphischen Darstellungen	5a - d
	Übersicht der der Arbeit vor Drucklegung zugefügten Kommentare bezüglich der Collected Poems	5e
	Einleitung	6
1.	FORSCHUNGSBERICHT	8
1.1	Einleitung	8
1.2	John Frederick Nims: "A Technical Analysis"	11
1.3	Pamela Smith: "Architectonics"	19
1.4	Kritik an Nims und Smith	25
1.5	Tabellarischer Lebenslauf	25
1.6	Zur Datierung der Gedichte: Angaben zu den Entstehungs- bzw. Erstveröffentlichungsdaten	30
1.7	Einteilung des Werkes in Phasen	33
1.7.1	Phase I: 1946 - 1955	35
1.7.2	Phase II: 1956 - 1959	36
1.7.3	Phase III: 1960 - Anfang 1962	37
1.7.4	Phase IV: April 1962 - Februar 1963	38
2.	VERSTHEORETISCHE GRUNDLAGEN	39
2.1	Einleitung	39
2.1.1	Die 'stress maximum'-Theorie M. Halles und S. J. Keysers	41
2.1.2	Diskussionen und Erweiterungen der H/K-Theorie: Beaver, Freeman und Hascall	48
2.1.3	Die 'distinctive features'-Theorie K. Magnusons und F. G. Ryders	59
2.1.4	Kritik an Magnuson und Ryder	68
2.1.5	Begründung für die Ablehnung des 'stress-maximum'-Prinzips	83
3.	IDENTIFIKATION UND KLASSIFIKATION DER VERSARTEN IN FÜNF SCHRITTEN	88
3.1	Einleitung	88
3.1.1	Erster Schritt: Klasse A I (streng alternierende Verse)	89
3.1.2	Zweiter Schritt: Klasse A II (jambisch-anapästische Verse)	123

3.1.3	Dritter Schritt: Klasse A III a (akzentuierende Verse)	137
3.1.4	Vierter Schritt: Klasse B (syllabische Verse)	147
3.1.5	Fünfter Schritt: Klasse A III c ('freie' Verse)	155
3.1.6	Zusammenfassung: Verteilung der Versarten in den vier Phasen und im Gesamwerk	185
	EXKURS: Altenglische Versmuster in Versen der Klassen A II a und A III a	191
3.2	ENDMARKIERUNGEN	198
3.2.1	Einleitung	198
3.2.2	Reime	199
3.2.3	Halbreime	200
3.2.3.1	Alliteration	200
3.2.3.2	Assonanz	201
3.2.3.3	Konsonanz	202
3.2.3.4	Kombination von Alliteration und Assonanz	202
3.2.3.5	Kombination von Alliteration und Konsonanz	203
3.2.3.6	Kombination von Assonanz und Konsonanz	203
3.2.3.7	Kombination von Alliteration, Assonanz und Konsonanz	204
3.2.3.8	Freie Assonanzen (Vokalische Halbreime)	204
3.2.3.9	Wiederholungen	205
3.2.3.10	Andere Endmarkierungsarten	205
3.2.4	Endmarkierungskombinationen	205
3.2.4.1	Strophenineterne schematische Endmarkierungen	207
3.2.4.2	Strophenineterne nicht-schematische Endmarkierungen	213
3.2.4.3	Strophenübergreifende schematische Endmarkierungen	217
3.2.4.4	Strophenübergreifende nicht-schematische Endmarkierungen	233
3.2.4.5	Zusammenfassung	238
3.2.4.5.1	Verteilung und Häufigkeit der Endmarkierungsarten	239
3.2.4.5.2	Verteilung und Häufigkeit der Endmarkierungskombinationen	249

3.3	STROPHENFORMEN	256
3.3.1	Einleitung	256
3.3.2	Zweizeilige Strophen	257
3.3.3	Dreizeilige Strophen	260
3.3.4	Vierzeilige Strophen	267
3.3.5	Fünfzeilige Strophen	272
4.4.6	Sechszeilige Strophen	280
3.3.7	Siebenzeilige Strophen	284
3.3.8	Achtzeilige Strophen	286
3.3.9	Neunzeilige Strophen	289
3.3.10	Zehn- und mehrzeilige Strophen	291
3.3.11	Gedichte mit variierenden Strophenlängen	294
3.3.12	Gedichte fester Form	299
3.3.13	Statistische Verteilungen von Strophenformen in Gedichten der dreißiger bis sechziger Jahre sowie bei W. H. Auden, Th. Roethke, W. Stevens und D. Thomas	311
3.3.14	Statistische Verteilung der Strophenformen in den vier Phasen	312
3.4	ZEILENLÄNGEN	326
3.4.1	Einleitung	326
3.4.2	Verteilung der Zeilenlängenarten	326
3.4.3	Funktionen heterogener Zeilenlängen	332
4.	ZUSAMMENFASSENDE THESEN	341
	LITERATURVERZEICHNIS	345
	1. Primärliteratur	345
	2. Bibliographien	349
	3. Sekundärliteratur	350
	ANHANG	364
	1. Konkordanz der Seitenzahlen in den Einzelausgaben und den Collected Poems	364
	2. Liste der 235 zur Analyse vorliegenden Gedichte mit Erstveröffentlichungs- und Abfassungsdaten sowie den Kommentaren in der Sekundärliteratur	367
	3. Texte der nicht in den Collected Poems abgedruckten Gedichte	383
	4. Liste der in den Collected Poems abgedruckten, zum Abfassungszeitpunkt der Arbeit nicht verfügbaren Gedichte	388

Übersicht der Tabellen und graphischen Darstellungen

Tabelle	graphische Darstellung
1 Klassifikation der Gedichte in COL bei P. Smith (24)	
2 Metrische und unmetrische Verse nach Maßgabe von Magnuson/Ryder und Bernhart (82)	
3 Verse der Klasse A I (syllabotonische Verse) in Phase I) (120 f)	
4 Verse der Klasse a I in Phase II (121 f)	
5 Verse der Klasse A II in Phase I (132)	
6 Verse der Klasse A II in Phase II (133 f)	
7 Verse der Klasse A II in Phase III (135)	
8 Verse der Klasse A II in Phase IV (135 f)	
9 Liste der Gedichte in Klasse A III a (mit Angabe des Variabilitätskoeffizienten und der Phasenzugehörigkeit) (145)	
10 Vergleich der Variabilitätskoeffizienten in Klasse A III a und A III c (146)	1 Illustration zu Tab. 10 (146)
11 Verse der Klasse B in Phase II (154)	
12 Verse der Klasse B in Phase III (154)	
13 Verse der Klasse A III c in Phase I (180)	
14 Verse der Klasse A III c in Phase II (180 f)	
15 Verse der Klasse A III c in Phase III (181)	
16 Verse der Klasse A III c in Phase IV (181 ff)	
17 Prozentuale Häufigkeit des Enjambements in Gedichten der Klasse A III c (183)	2 Illustration zu Tab. 17 (184)
	Diagramm: Übersicht aller im Werk S. Plaths auftretenden Versarten (185)

Tabelle	graphische Darstellung
18 Häufigkeiten der Versarten in den vier Phasen (186)	3, 4, 5, 6 Illustration zu Tab. 18 (186 ff.)
18 a (wie Tab. 18, mit Korrekturen nach Maßgabe der Datierungen in Collected Poems (186 a)	3a, 4a, 5a, 6a Illustrationen zu Tab. 18a (186 b)
19 Verteilung der Versarten im Gesamtwerk (190)	7 Illustrationen zu Tab. 19 (190)
20 Häufigkeiten der Endmarkierungsarten in Phase I und II (239)	8 - 17 Illustrationen zu Tab. 20 21 und 22 (241 - 245)
21 Häufigkeiten der EM-Arten in Phase III und IV (239)	18 Prozentuale Häufigkeiten durch Endmarkierungen verbundener Verse (246)
22 Häufigkeiten der EM-Arten im Gesamtwerk (240)	
23 Rangordnung der EM-Arten in den vier Phasen (247)	
24 Rangkorrelationskoeffizienten (Endmarkierungsarten) (248)	
25 Endmarkierungskombinationen in Phase I (249)	19 Strophe ninterne, schematische Endmarkierungen (252)
26 EM-Kombinationen in Phase II (250)	20 Strophe ninterne nicht schematische EM (252)
27 EM-Kombinationen in Phase III (250)	21 Strophen übergreifende schmatische EM (253)
28 EM-Kombinationen in Phase IV (250)	22 Strophenübergreifende nichtschematische EM (253)
29 EM-Kombinationen im Gesamtwerk (251)	23 EM-Kombinationen im Gesamtwerk (253)
30 Allgemeine Formulierung der Tab. 29 (251)	
31 Rangfolgen der EM-Kombinationen (254)	
32 Rangkorrelationskoeffizienten (EM-Kombinationen) (255)	
33 Gedichte mit zweizieligen Strophen (mit Angaben zu EM-Kombinationen, Versklassen und Phasen) (259)	
34 EM-Kombinationen in Gedichten mit dreizeiligen Strophen (264)	
35 Gedichte mit dreizeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (270)	

Tabelle	graphische Darstellung
36 Häufigkeiten verwendeter EM-Kombinationen in Gedichten mit vierzeiligen Strophen (270)	
37 Gedichte mit vierzeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (271 f)	
38 Gedichte mit fünfzeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (277 f)	
39 Verteilung fünf- und sechszeiliger Strophen auf die fünf Versklassen (280)	
40 Gedichte mit sechszeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (281)	
41 Gedichte mit siebenzeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (285 f)	
42 Gedichte mit achtzeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (288)	
43 Gedichte mit neunzeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (290)	
44 Geeichte mit zehn- und mehrzeiligen Strophen (Angaben wie Tab. 33) (293 f)	
45 Gedichte mit variierenden Strophenlängen) (Angaben wie Tab. 33) (298 f)	
46 Gedichte fester Form (Angaben wie Tab. 33) (309 f)	
47 Prozentuale Häufigkeiten von Strophenformen in Gedichten der 30er - 60er Jahre (311)	
48 Prozentuale Häufigkeiten von Strophenformen bei W. H. Auden, Th. Roethke, W. Stevens und D. Thomas (312)	
49 Verteilung der Strophenformen formen in den vier Phasen (313)	24 - 27 Illustrationen zu Tab. 49 (314)
50 Verteilung der Strophenformen formen im Gesamtwerk (315)	28 Illustrationen zu Tab. 50 (315)
49a Verteilung der Strophenformen in Phase IV (mit Korrekturen nach Maßgabe der Datierung in Collected Poems) (313a)	27a Illustration zu Tab. 39a (313a)

Tabelle

51 Prozentuale Häufigkeiten gerad- und ungeradzahliger Strophenformen (316)

52 Verteilung der Gedichtlängen in den vier Phasen (318)

53 Verteilung der Gedichtlängen im Gesamtwerk (319)

54 Rangfolgen der Strophenzahlen (320)

55 Rangkorrelationskoeffizienten (Strophenformen bei S. Plath und zeitgen. Dichtern; vgl. Tab. 47 und 48) (321)

56 - 59 wie Tab. 55, nach Phasen aufgeteilt (322 ff)

60 Zeilenlängenarten (326)

61 - 64 Verteilung der Zeilenlängen in den vier Phasen (328 f)

63 a Verteilung der Zeilenlängen in Phase III (mit Korrekturen nach Maßgabe der Collected Poems) (328, fn 1)

64 a Verteilung der Zeilenlängen in Phase IV (mit korrekturen nach Maßgabe der Collected Poems) (328, fn 1)

65 Verteilung der Zeilenlängen im Gesamtwerk (329)

66 Verwendete Versarten in Phase II, Gegenüberstellung der in The Colossus aufgenommenen und nicht aufgenommenen Gedichte (341)

graphische Darstellung

29 Verteilung gerad- und ungeradzahliger Strophen im Gesamtwerk (316)

30 Strophenlängen (317)

31 Strophenzahlen (317)

Übersicht der der Arbeit vor Drucklegung zugefügten Kommentare bezüglich Collected Poems:

Fußnote	Seite
14	9
4	10
5	30
6	30/31
1	32
1	33
1	34
1	35
4a	37
3	38
2	133
1	134
2	135
2a	135
3	142
1	145/ 186 a/b
1	214
1	216
1	265
1	281
1	282
4a	284
1	
2a	
1	
1a	
1	
1	
1	
1	
1	
3	
2	

EINLEITUNG

Einer seit Sylvia Plaths Freitod im Jahre 1963 sowie der posthumen Veröffentlichung einiger Gedichtsammlungen stetig gewachsenen Zahl von thematischen, biographischen und psychologischen Abhandlungen stehen bislang nur zwei kurze Aufsätze gegenüber, die sich eingehend mit der Form der Gedichte Sylvia Plaths befassen. Zwar ist in der Sekundärliteratur wiederholt auf Sylvia Plaths technische Brillianz - vor allem in ihren frühen Stücken - hingewiesen worden, doch steht eine detaillierte Untersuchung der von der Dichterin verwendeten metrischen und strophischen Formen immer noch aus.

Aus Sylvia Plaths Biographie geht hervor, daß sie bereits früh mit den britischen und amerikanischen dichterischen Traditionen vertraut war: sie studierte Chaucers und Shakespeares Werk ebenso wie das Stevens', Frosts und E.Dickinsons.

Aus der sich vor allem in Sylvia Plaths Frühwerk manifestierenden intensiven Beschäftigung mit traditionellen Vers- und Gedichtformen sowie aus dem Umstand, daß Sylvia Plath als Dichterin mit akademischer Vorbildung auf ein umfangreiches Wissen um die formalen Aspekte der Poesie zurückgreifen konnte, leiten wir die Rechtfertigung ab, das lyrische Werk Sylvia Plaths auf seine äußere Form hin zu untersuchen.

Wir stellen unserer Analyse einen kurzen Überblick des gegenwärtigen Standes der Plath-Kritik voran, wobei wir auf die bislang vorliegenden Untersuchungen der Form der Gedichte detaillierter eingehen. Einem tabellarischen Lebenslauf der Dichterin schließen sich die Aufteilung des

[1] Kurz vor Drucklegung der Arbeit erschienen, herausgegeben und kommentiert von T. Hughes, Sylvia Plaths Collected Poems (London und Boston 1981). Wir haben die Arbeit mit Hinblick auf diesen Band neu durchgesehen und, wo erforderlich, anhand von Fußnoten entsprechende Kommentare zugefügt.

Gesamtwerkes in Phasen sowie einige Hinweise auf die Problematik der Gedichtdatierung an.

Unsere Untersuchung der poetischen Strukturmittel leiten wir ein mit einer Einführung in die generative Metrik, deren Methoden u.E. am ehesten geeignet sind, einer Vielzahl von Versarten innerhalb eines einheitlichen Rahmens gerecht zu werden.

Der Identifikation und Klassifikation der von Sylvia Plath verwendeten Versarten sowie deren Verteilung auf die vier Werkphasen folgen Untersuchungen zu Endmarkierungsarten (wir unterscheiden in Reime und Halbreime) und Endmarkierungskombinationen bzw. -schemata. Die Ergebnisse dieses Untersuchungsabschnittes werden - wiederum mithilfe der Methoden der beschreibenden Statistik - zusammengefaßt. Einer Untersuchung der von Sylvia Plath verwendeten Strophenformen schließt sich im letzten Analyseschritt eine Diskussion der Formen und Funktionen des Strukturmittels 'Zeilenlänge' an.

Im Schlußkapitel stellen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung anhand einiger zusammenfassender Thesen dar.

1. FORSCHUNGSBERICHT

1.1 Einleitung

Das Werk Sylvia Platths setzt sich zusammen aus einem autobiographischen Roman,[1] einer Reihe von Kurzgeschichten,[2] einigen nicht-fiktiven Prosastücken,[3] einem 371 Zeilen langen 'Hörspiel' [4] sowie etwa 250 veröffentlichten und über hundert unveröffentlichten Gedichten.

Unsere Untersuchungen beschränken sich auf 235 uns vorliegende Gedichte. Von diesen sind 50 in dem Band The Colossus (COL),[5] 40 in Ariel (A),[6] 34 in Crossing the Water (CW)[7] und 18 sowie das erwähnte Hörspiel in Winter Trees (WT)[8] veröffentlicht worden. Zwölf Stücke erscheinen in The Art of Sylvia Plath;[9] sechs davon sind in keinem der genannten Bände wiedergegeben. In drei mit begrenzten Auflagen von je 150 Exemplaren verlegten Bänden finden sich insgesamt rund 50 Gedichte, von denen wiederum etwa 30 in keinem der vier Hauptbände abgedruckt sind: Crystal Gazer (CG),[10] Lyonesse (LY)[11] und Pursuit.[12] Weitere Stücke erscheinen in Sylvia Platths Letters Home (LH);[13] 40 Gedichte sind bislang nur in Zeitschriften erschienen.[14]

---

[1] The Bell Jar, London, 1966; die erste Ausgabe des Romans erschien unter dem Pseudonym Victoria Lucas 1963 bei Heinemann, London.

[2] Jonny Panic and the Bible of Dreams, and Other Prose Writings, London (Faber & Faber), 1977.

[3] ibd.

[4] "Three Women. A Poem for Three Voices", in WT, 40 - 52

[5] London (Heinemann), 1960; alle folgenden Seitenangaben beziehen sich auf die Faber & Faber-Ausgabe, London, 1972; bezüglich der Unterschiede in den britischen und amerikanischen Ausgaben der vier Bände vgl. Bibliographie, Teil 1, Primärliteratur.

[6] London (Faber & Faber), 1965; Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe von 1968.

[7] London (Faber & Faber), 1971; Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe von 1975.

[8] London (Faber & Faber), 1971; Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe von 1975.

[9] Newman, Ch. (ed.), The Art of Sylvia Plath, (ASP), London, 1970 (239-260)

Seit der posthumen Veröffentlichung ihrer Gedichte in A, und besonders nach CW und WT, ist eine stetig wachsende Zahl von Rezensionen - zunächst in der Form vereinzelter Aufsätze, dann, nach ASP und A. Alvarez' The Savage God,[1] in der Form umfangreicherer Monographien - zu verzeichnen, die Sylvia Plath und ihr Werk unter biographischen,[2] psychoanalytischen,[3] mythologischen[4] und thematischen Aspekten[5] behandeln. Ebenso ist eine Reihe bibliographischer Arbeiten zu nennen, die es sich, in Ermangelung einer annotierten Ausgabe der "Collected Poems", zur Aufgabe gemacht hatten, Sylvia Plaths Werk der Allgemeinheit zugänglicher zu machen.[6]

---

[10] London (Rainbow Press), 1971.

[11] ibd., 1971.

[12] ibd., 1973 (Es war uns, auch mit der Unterstützung des englischen 'Interlibrary Loan '-Dienstes, nicht möglich, diesen Band einzusehen).

[13] Herausgegeben von Aurelia Schober-Plath, London, 1975.

[14] 34 dieser Stücke sind in Collected Poems (CP) abgedruckt, die übrigen sechs Gedichte, zusammen mit einer Liste der ursprünglich dieser Arbeit zugefügten unveröffentlichten finden sich im Anhang.

[1] Alvarez, A., The Savage God. A Study of Suicide, London, 1971; Alvarez beschreibt im 'Prologue' seine Erinnerungen an Sylvia Plath und geht auf die Hintergründe ihres Selbstmordes im Februar 1963 ein.

[2] Alvarez, a. a. O.; Steiner, N. H.-, A Closer Look at Ariel, London, 1974; Butscher, E., Sylvia Plath: Method and Madness, New York, 1976; ders., The Woman and the Work (ed.), New York, 1977.

[3] Holbrook, D., Poetry and Existence, New Jersey, 1976.

[4] Kroll, J., Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath, New York, 1976.

[5] Aird, E., Sylvia Plath, Edinburgh, 1973; Melander, I., The Poetry of Sylvia Plath: A Study of Themes, Stockholm, 1972; Broe, M. L., Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath, Columbia & London, 1980

[6] Homberger, E., A Chronological Checklist of the Periodical Publications of Sylvia Plath, Exeter Univ., 1970. und Lane,G./Stevens,M., Sylvia Plath: a Bibliography; Metuchen (New Yersey), 1978 sowie Northouse,C. et al., Sylvia Plath and Anne Sexton: a Reference Guide; Boston, 1974

Der großen Zahl der bisher genannten Abhandlungen stehen unseres Wissens bislang nur zwei Aufsätze gegenüber, die sich mit der Form der Gedichte Sylvia Plaths auseinandersetzen: 1969 verfaßte J. F. Nims seine "Technical Analysis";[1] dieser folgte 1973 Pamela Smiths "Architectonics".[2]

Zwar finden sich, etwa bei Butscher, Alvarez, Broe und anderen vereinzelte Hinweise auf die Form der Gedichte, doch sind diese in der Regel recht kurz gehalten und beschränken sich auf kleinere Ausschnitte des Werkes bzw. auf einzelne Gedichte.[3]

Da wir uns bei unserer Untersuchung auf die formalen Aspekte des Werkes Sylvia Plaths beschränken wollen, um die Bedeutung der literarischen Form für Sylvia Plaths herauszuarbeiten, gehen wir lediglich auf die von Nims und Smith vorgelegten Besprechungen detailliert ein und bedienen uns der biographischen und anderen, nicht-formalen Abhandlungen ausschließlich, um Hinweise auf die entwicklungsgeschichtlichen Einzelheiten des Werkes zu sammeln, da diese auch für uns, besonders hinsichtlich der Einteilung des Gesamtwerkes in Phasen, relevant sind. Hierbei werden vor allem die bislang nicht erwähnten Angaben Ted Hughes', des Ehemannes Sylvia Plaths, berücksichtigt werden.[4]

---

[1] Nims, in ASP, 136 - 152.

[2] Smith, in Ariel, 4, Jan. 1973, 4 - 21.

[3] Vgl. Alvarez, a. a. O., 9, 17, 19, 21; Broe, a. a. O., 11 - 25; Butscher, 50, 83.

[4] Hughes, T., "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems", in ASP, 187 - 195 (Abk.: "Notes"), ders., "Sylvia Plath", in Poetry Book Society Bulletin, Feb. 1965; ders., "Sylvia Plath's Crossing the Water: some Reflections", in Critical Quarterly, 13, Sommer 1971, 165 - 171. Mithilfe der in CP vorgenommenen Datierungen wurden alle Datenangaben überprüft und wo erforderlich, korrigiert. Vgl. bes. Anhang 2.

1.2 John Frederick Nims: "A Technical Analysis"[1]

Nims verfolgt in seinem Aufsatz die Absicht,

> "to discuss the work of a good contemporary poet in terms of those things which have made the physical body of poetry in all times and places, and which indeed never change."(137)

Seinen Bemerkungen zur figurativen Ebene der Gedichte läßt Nims eine Untersuchung der Lautstrukturen - "the sound of words" (140) - folgen: einem Hinweis auf Lauteffekte "beyond mere onomatopoeia" (141) in dem Stück "Night Shift" (COL 11), etwa in Strophe III, 2 und 3: "though the sound/shook the ground with its pounding" schließt sich eine Aufzählung von "expressive repetitions and patterns (of sounds)" (141) an:

> "If we say that the bird that 'flits nimble-winged in thickets' has his five short i 's to suggest quickness, we have Plato with us: he too held that the short i is the quickest of the vowel sounds. It is easy to find monotony dramatized in 'daylight lays its sameness on the wall' and to find a sense of unpleasant enclosure in 'This shed's fusty as a mummy's stomach'." (141)

Bei einem Vergleich der Lauteffekte in COL und A[2] kommt Nims zu dem Schluß, daß "sound effects (in ... the Ariel poems) are less obtrusive than before; more subtle, more sparing, more saved for where they matter." (142) Als "the real showpiece

---

[1] J. F. Nims: "The Poetry of Sylvia Plath. A Technical Analysis", in Newman, Ch., The Art of Sylvia Plath, London, 1970, 136 - 152 (Abl.: ASP).

[2] Z. Zt. der Abfassung (bzw. Veröffentlichung) dieses und der übrigen in ASP gesammelten Aufsätze lagen die Bände CW und WT noch nicht vor; sie erschienen wie CG und LY erst 1971.

for sound" (ibd) stellt Nims Auszüge aus "Nick and the Candlestick" (A 40) vor:

> "'I am a miner. The light burns blue.
> Waxy stalactites
> Drip and thicken ...'
> And what a contrast between the brilliant chill of
>
> 'Christ! they are panes of ice,
> A vice of knives ...'
> and the pulpy warmth of these words to a baby:
>
> 'The blood blooms clean
> in you, ruby.'" (sic) (142).

Von vers-internen phonetischen Rekurrenzen und Äquivalenzen geht Nims weiter zu Lautkombinationen am Versende:

> "A sound-device even more compelling
> in Ariel is the kind of rhyme used.
> There is something really new here,
> though it is not easy to do anything
> new with a device so time-worn and so
> primitive. ...
> The rhymes we find in The Colossus
> are already at an advanced state of
> their evolutionary history." (142)

Nims unterscheidet 'volle' und 'atonale' Reime,[1] wobei erstere erheblich seltener anzutreffen seien. 'Atonale' Reime werden weiter unterteilt in

a) "The same vowel-sound but with different consonants after it:
' fishes - pig - finger - history'[2]
' worms - converge';[3]

---

[1] vgl. 142.

[2] Beide Beispiele aus "The Manor Garden" (COL 9, II, 1 - 4 und V, 1 u. 3).

[3] Wir bezeichnen diese Art der Endmarkierung als Assonanz; vgl. S. 201 der Arbeit.

b) Different vowel-sounds but with the same final consonant:
'vast - compost - must'
'knight - combat - heat';[1]
c) Unaccented syllables going with accented or unaccented:
' boulders - wore'
' footsoles - babel'[2]
c) She considers all final vowels rhyming with all others:
'jaw - arrow - eye'". [3] (143)

Andere Reime seien - Nims zitiert die Versendwörter aus "Suicide Off Egg Rock" (COL 33) - in der Tat nur noch für die Dichterin selbst von Bedeutung und für den Rezipienten kaum noch erkennbar: "Shall we call this 'token-rhyme'? or ghost-rhyme' - since it is a revenant never completely exorcized?" (143)

Nims stellt die Unterschiede der Endmarkierungsarten und -kombinationen[4] zwischen den Stücken der Früh- und Spätphase anhand des Gedichtes "Lady Lazarus" (A 16) dar:

---

[1] "Sow" (COL 12, VIII, 2 und IX, 1 u. 3; X, 2 und XI, 1 u. 3) Nims bezeichnet diese EM-Art - es handelt sich um die Konsonanz - als die in COL am häufigsten anzutreffende; dies konnte durch unsere statistischen Untersuchungen der EM-Arten bestätigt werden (vgl. S.239 der Arbeit).

[2] "Hardcastle Crags" (COL 16, VII, 3 u. 5; V, 1 u. 5). Nims gibt in beiden Fällen nicht alle EM-Partner an: im ersten Beispiel fehlt "litters", im zweiten "whistle". Das EM-Schema im ganzen Stück lautet ababa.

[3] "Medallion" (COL 61, II, 2 und III, 1 u. 3). Wir bezeichnen diese EM-Art als 'freie Assonanz'. Ein von Nims angenommener, möglicher Zusammenhang mit der "Middle English practice in alliteration" (143) besteht u. E. jedoch nicht.

[4] Vgl. die Definitionen dieser Begriffe in dem Kapitel 'Endmarkierungen', S. 198 u. 206 der Arbeit.

> "In Ariel, the use of rhyme is very different. In some poems it is ghostlier than ever. But more often it is obvious: rhyme at high noon. The same sound may run on from stanza to stanza, with much identical rhyme. 'Lady Lazarus' illustrates the new manner. The poem is printed in units of three lines, but the rhyme is not in her favourite terza-rima pattern. Six of the first ten lines end in an n-sound, followed by a sequence in long e, which occurs in about half of the next twenty-two lines. Then, after six more n's, we have l's ending eleven of fourteen lines; and then several r's, leading into the six or more air rhymes that conclude the sequences." (143)[1]

Nims beobachtet dies - von ihm "compulsive rhyme" (144) genannte -Phänomen in der Mehrzahl der Ariel-Gedichte und hebt v. a. "Daddy" (A 54) hervor:

> "In 'Daddy' the compulsion to rhyme becomes obsession. Perhaps never in the history of poetry has the device carried so electric a charge. ... Over half of the lines end in the oo sound, and of these nearly half are the one word you." (144)[2]

Auch bei seiner anschließenden Betrachtung der Strophenformen weist Nims auf strukturelle Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerk hin; während in COL noch die Hälfte der Dreizeiler das Schema der terza rima aufweisen, sei dies bei keinem der in dreizeiligen Strophen verfaßten Stücke in Ariel der Fall. In den späten Gedichten

---

[1] Was hierbei unter "much identical rhyme" zu verstehen ist (vgl. Zeile 6 des Zitates), wird nicht recht klar; wohl auch, weil Nims es versäumt, konsequent zwischen verschiedenen Endmarkierungsakten (e. g.: Reim, Assonanz, Konsonanz, etc.) zu unterscheiden und sich durchweg des Begriffes 'Reim' bedient.

[2] Vgl. unsere Diskussion von "Daddy" und "Lady Lazarus", S. 235f der Arbeit.

> "there is (often) no relation between rhyme-scheme and stanza-form: each goes its separate way, with a kind of schizophrenic indifference to the other." (144)

In den frühen Gedichten hingegen Sylvia Plath "seems to be trying out as many tight forms as possible." (145)[1]

Nims äußert sich darüberhinaus zur Verteilung der Strophenlängen in den beiden Gedichtbänden, doch bleibt dieser Vergleich recht unübersichtlich, zumal auch hier die Titel der Gedichte nicht genannt und die Gesamtzahl aller Stücke nicht angegeben wird.[2]

Seine Diskussion des Rhythmus in Sylvia Plaths Gedichten leitet Nims ein mit einer Erläuterung der zwei im Englischen hauptsächlich zu unterscheidenden Arten des Rhythmus (145f):[3]

> "The first predominated until Chaucer; it was based on the heavy stress-accent native to our language. The line was devided into two halves with two stresses in each (sometimes emphasized by alliteration); ... We find the rhythm in early poetry ... and (in) Sylvia Plath:
> 'Incense of déath. Your dáy appróaches.'
> or,
> 'Béasts of oásis, a bétter time.'"[4]

---

[1] Unter "tight forms" versteht Nims hier nicht Gedichte fester Form, sondern komplexe EM-Schemata, wie etwa das von ihm erwähnte "Black Rook in Rainy Weather" (COL 42), das sich des "Provençal system of rimas dissolutas" (145) bediene, sowie "Sow" (COL 12), das eine "extra complexity (of) the terza-rima" aufweise (144).

[2] Es wird z. B. nicht klar, welche vier Stücke in COL als "non-stanzaic, two of them barely so" (144) anzusehen sind; darüberhinaus scheint dem Autor bezüglich der Anzahl der Gedichte ein Zählfehler unterlaufen zu sein.

[3] "Up until our own time, there have been chiefly two kinds of rhythm in English." (145)

[4] Das erste Beispiel stammt aus "The Manor Garden" (COL 9, I, 2; das zweite aus "The Eye-Mote" (Col 14, III, 3).

In Anlehnung an Ransom nennt Nims diese Verse "'folk line'" oder "'dipodic line'" (146) und stellt fest, daß in COL "ten poems (...) read themselves naturally, if freely, in the folk line." (ibd.) Neben "The Manor Garden" (COL 9) und "The Eye-Note" (COL 14) werden jedoch lediglich die Titel zweier weiterer Stücke, "Suicide Off Egg Rock" (COL 33) und "Blue Moles" (COL 49) genannt.

Die zweite Art von Rhythmus, so fährt Nims fort,

> "was brought over from the continent by Chaucer. ... The line has five pulsations, and in theory, if almost never in fact, each is a two-syllable pulsation, with the second syllable stronger than the first. ... Unfortunately it is called 'iambic pentameter' ...' (146)

In COL findet Nims acht Gedichte "in pure iambic pentameter (in the organic, not the metronomic sense), and nearly twenty others that use it freely or in combination with other line-lengths." (147)

Bedauerlicherweise wird hier u. E. weder deutlich, worin der Unterschied zwischen dem "organic" und dem "metronomic sense" des jambischen Pentameters besteht, noch ist erkennbar, wie sich der 'freie' Gebrauch dieses 'Rhythmus' - oder Metrums: Nims erwähnt diesen Begriff hier zumindest nicht explizit - von einem 'strengeren' unterscheidet.

Nach Nims' Klassifikation bleiben in COL vierzehn Gedichte übrig; diese seien im "accentual count (this is a count, not a rhythm)" (147) abgefaßt, "the system that organizes lines by number of syllables, with no regard for their stress or importance." (ibd.)[1]

---

[1] Unverständlich ist u. E. die Bezeichnung "accentual" im Zusammenhang mit syllabischen Metren, da, wie Nims selbst sagt, "stress or importance" der Silben keine Rolle spielen.

Die syllabischen Stücke seien die 'kälteren' (147):

> "objective, intellectual, descriptive.
> Passion always brings the poet back
> to a heart-rhythm, as in 'Witch Burning':
>
> 'My ankles brighten. Brightness ascends my thighs
> I am lost, I am lost, in the robes of all this light.'"

Es entsteht hier der Eindruck, als handele es sich bei "Witch Burning" (COL 85) um ein syllabisches Gedicht; tatsächlich variieren die Silbenzahlen jedoch ohne bestimmtes Muster zwischen 6 und 16; das Strukturprinzip dieser Verse ist u. E. eine lediglich in drei Fällen (II, 4 und 5; IV, 4) unterschrittene Zahl von fünf Akzenten je Vers, wobei die Zahl der zwischen diesen Akzenten liegenden unbetonten oder minderbetonten Silben zwischen 0 und 4 schwankt .[1]

Nims kommt im Anschluß an seine Beobachtungen zu syllabischen Versen noch einmal auf den Unterschied zwischen COL und A zurück:

> "Syllabics seem to have served their
> callisthenic purpose in The Colossus;
> when the poet comes to write her im-
> portant work, she dismisses them. ...
> Apart from the syllabic "You're",
> everything can be accounted for by the
> most basic of English rhythms. Frost
> says that we have 'virtually but two
> rhythms', strict iambic and loose
> iambic. These and little else we find
> in Ariel, often both in the same poem."
> (148)

---

[1] "Witch Burning" fällt damit in unsere Versklasse A III a, vgl. S. 145 der Arbeit.

Es gelte festzuhalten, daß sich in A ein erstaunlich hoher Anteil an Anapästen ("that most unfashionable of all feet" (ibd.)) und Daktylen fände, auf die die 'loose iambics' hinstrebten (vgl. ibd.).

Anhand von Textbeispielen aus "Lady Lazarus", "Tulips", "Lesbos" und anderen Stücken kommt Nims zu dem Schluß, daß "the poems of Ariel return to a solid pentameter base again and again. Even when they do not, they tend to remain loose iambic, whatever the line-length." (150)[1]

'Loose iambic' sind nach Nims Verse wie die folgenden: (150)

"'I didn't want any flowers, I only wanted
To lie with my hands turned up and be utterly empty.'

("Tulips", A 20, V, 1 und 2)

'What a thrill -
My thumb instead of an onion.
The top quite gone
Exept for a sort of hinge'[2]
("Cut", A 23, I)

'It is a heart,
This holocaust I walk in,
O golden child the world will kill and eat.'"

("Mary's Song", WT 39, IV)

Der letzte der hier zitierten Verse ist allerdings eher das, was Nims unter einer 'solid pentameter base' verstehen mag:

"O gólden chíld the wórld will kíll and éat."

---

[1] Im Rahmen unserer Untersuchung der Versklassen werden wir diesen Beobachtungen und Behauptungen Nims' im einzelnen nachgehen. Wir halten es jedoch für unerläßlich, hier auf die Verschwommenheit des Begriffes 'loose iambic' hinzuweisen, die eine Nachprüfbarkeit der Ergebnisse Nims' erschwert.

[2] Da Nims aus der amerikanischen Ausgabe von A zitiert, ist anzunehmen, daß sich die am. und brit. Version des vierten Verses der ersten Strophe unterscheiden; in der uns vorliegenden brit. Ausgabe lautet Vers 4:"Except for a sort of a hinge."

Nims schließt seine 'Technical Analysis' mit einigen Beispielen zur sprachlichen Ausdrucksweise Sylvia Plaths ab und stellt fest, daß sich Sylvia Plath in COL einer "written language rather than a spoken one" (151) bedient, während in A eher das Gegenteil der Fall sei: "What we hear almost everywhere is a real voice in a real body in a real world." (152)

1.3 Pamela Smith: "Architectonics"[1]

Pamela Smith kritisiert zu Beginn ihres Aufsatzes die in den bisherigen Plath-Rezensionen vorherrschende Einseitigkeit und Voreingenommenheit:

> "What results from the generally distorted commentary on Sylvia Plath is an exaggerated division, an oversimplified, schizoid picture of Plath in her two books: we have in The Colossus the monolithic, formal, self-conscious Sylvia Pound (but alive and well); in Ariel, the demonic, fearlessly casual, fiercely candid Sylvia Unbound (but psychoneurotic and suicidal)." (5)

Die Autorin kommt dann auf Nims zu sprechen, der der einzige sei, der sich dieser "tendency to superimpose divisions" (ibd.) widersetzt und die "continuity in her work" (ibd.) erkannt habe. Allerdings habe auch Nims der Versuchung nicht widerstehen können, das Frühwerk Sylvia Plaths als 'drudgery' zu bezeichnen; ein Urteil, das Smith "quite likely too severe" (6) nennt.[2]

---

[1] Smith, P.: "Architectonics: Sylvia Plath's Colossus", in Ariel, 4, Jan. 1973, 4 - 21.

[2] Bei der Diskussion eines der Gedichte in COL, auf die die Bezeichnung 'drudgery' zutreffen könnte, unterläuft Smith ein Zählfehler: sie gibt die Silbenzahlen des Stückes "The Companionable Ills" (COL 64) mit "12-10-9-6 then 6-9-10-12" an [illegible]; der zweite Vers der zweiten Strophe ist jedoch sechssilbig.

Smith unterteilt in Anlehnung an Nims - dessen Untersuchungen sie besonders im Hinblick auf die Funktion der jambischen und syllabischen Verse weiterführt - ihren Aufsatz in eine Besprechung

a) der 'folk line',
b) der 'iambic' und 'loose iambic' Verse,
c) der syllabischen Verse,
d) der Lautstrukturen,
e) der 'diction' und
f) der Metaphern;

sie geht jedoch auf Strophenformen nicht ein.[1]

Unter 'folk line', so Smith, habe Nims "the fourstress line characteristic of Anglo-Saxon alliterative verse" verstanden, "complete with its mid-line cesura." (7). Zehn Gedichte in COL seien in dieser Versart abgefaßt; neben dem von Nims erwähnten "Suicide Off Egg Rock" und "Blue Moles" verdiene "Faun" (COL 18) besondere Beachtung, ein Stück, in dem Smith Sylvia Plaths "most meaningful and inspired use of the rhythms of Beowulf and Grendel"sieht (7). In einer Fußnote listet Smith die erwähnten zehn Stücke auf (wir fügen in Klammern die Seitenzahlen des COL hinzu):

"Manor Garden" (sic) (9),
"Night Shift" (11),
"The Eye-mote" (14),
"Faun" (18),
"The Bull of Benylaw" (26),
"Suicide Off Egg Rock" (33),
"I want, I want" (36),
"A Winter Ship" (44),
"Blue Moles" (49) und
"Sculptor" (79).[2]

---

[1] Unverständlich ist Smiths Verwendung des Begriffs 'metrics': "... some of the poems combine Plath's mastery of metrics, syllabics, rhyme, sound, puns and metaphor ..." (7).

[2] fn. 7, 21.

Wir werden im Rahmen unserer eigenen Untersuchungen auf die genannten Stücke eingehen, es sei jedoch bereits hier erwähnt, daß wir, zumindest bei "Faun", nicht mit P. Smith übereinstimmen: eine Betrachtung der ersten Strophe des Stückes läßt uns zu der Vermutung kommen, daß, bis auf eine mögliche Ausnahme, weder eine regelmäßige 'four-stress line' noch eine 'mid-line cesura' vorliegt:

"Háunched like a fáun, he hôoed
From grôve of môon-glint and fén-frost
Until áll ôwls in the twígged fórest
Flapped blâck to lôok and bróod
On the câll this mán máde."
("Faun ", I)

In bezug auf jambische Verse stellt Smith fest, daß der jambische Pentameter "so organic and so non-metronomic" sei, daß "scanning the lines is exasperating; Plath more often than not turns iambs into spondees, trochees, anapests and dactyls." (7).

Der Jambus, von Nims als "the lub-dúbb of the heartbeat"[1] beschrieben, werde jedoch von Plath bewußt ironisch verwendet, "a point which utterly escapes Nims." (8):

"The man at Egg Rock gets ready to
walk into the water, 'his blood
beating the old tattoo / I am, I am,
I am, 'making his existential declaration (lub-dúbb: I am) as he resolutely
sets forth to drawn himself." (8)

Wir weisen darauf hin, daß es sich bei "Suicide Off Egg Rock" nicht um ein jambisches Stück handelt, und von Smith selbst als in der 'folk line' abgefaßt klassifiziert wird.

---

[1] Nims, "A Technical Analysis", 146

Auch in den folgenden drei von Smith als jambisch bezeichneten Stücken - "Two Views of a Cadaver Room" (COL 10), "Watercolour of Grantchester Meadows" (COL 37) und "The Beekeeper's Daughter" (COL 75) - treten u. E. gelegentlich jambische Verse auf, doch eine Einordnung dieser Gedichte in ihrer Gesamtheit als jambisch wird ihnen nicht gerecht. Wir geben zur Veranschaulichung einige - z. T. von Smith selbst zitierte - Beispiele:

"He hánds her the cút-out héart like a crácked heírloom."
"In Bréughel's panoráma of smóke and sláughter
Twó péople ónly are blínd to the cárrion ármy:"
("Two Views of a Cadaver Room", II, 2 und III, 1 und 2)

"Thére, spring lambs jám the shéepfold. In áir
Stílled, sílvered as wáter in a glás
Nóthing is bíg or fár.
The smáll shrew chitters from its wílderness
Of grássheads and is héard ."
"Clóudrack and ówl-hollowed willows slánting óver
The bláńd Gránta dóuble their white and gréen
Wórld under the shéer wáter."
("Watercolour of Grantchester Meadows", I, 1 - 5 und II, 1 - 3)[1]

---

[1] Marjorie Perloff gibt für dieses Stück das Endmarkierungs- und Hebungsschema wie folgt an: $a_5a_5a_3b_5c_3c_2a_5$. Sie nennt die Verse "basically iambic, but the preponderance of monosyllables and compounds produces much secondary stressing and slows up the rhythm decisively ..." (Perloff, M.: "Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath", in Journal of Modern Literature, 1, 1970, 57 - 74 (61)).

In ihrer Aufzählung jambischer Stücke nennt Smith weiterhin "The Ghost's Leavetaking" (COL 39) ("a highly irregular poem" (10), "Snakecharmer" (COL 55), "The Thin People" (COL 30) und "two more or less iambic pentameter poems" (10), "Moonrise" (COL 66) und "Flute Notes from a Reedy Pond" (COL 84).

U. E. trifft die Bezeichnung 'jambisch' nur auf eines der genannten Geichte, "Snakecharmer" zu;[1] ein Umstand, der wohl auf die bereits von Nims verwendete, recht freie Definition des jambischen Verses zurückzuführen ist.

Im Anschluß an ihre Besprechung 'jambischer' Verse stellt Smith Stücke mit syllabischem Metrum vor und weist darauf hin, daß

> "Plath's syllabics are probably best understood by way of Dylan Thomas, who used syllabics more than anyone seems to have realized - and then almost always in his most death-conscious lyrics. In 'Especially When the October Wind' (...) Thomas says 'My busy heart who shudders as she talks / Sheds the syllabic blood and drains her words.' For Sylvia Plath, as for Dylan Thomas, syllabics are the slow drip, as unstoppable as the bleeding of a hemobhiliac of words expiring syllable by syllable - breathing out and dying." (15)

Wir fassen Pamela Smiths Klassifikation der Verse in COL in der folgenden Tabelle zusammen, um auf diese Weise auch spätere Vergleiche mit unseren eigenen Ergebnissen zu ermöglichen:[2]

---

[1] vgl. die metrische Analyse von "Snakecharmer" und "Ouija", S. 104f der Arbeit

[2] Genannt werden nur die von Smith ausdrücklich erwähnten Stücke.

Titel [1]	'folk line'	'iambic'	'syllabic'
The Beekeeper's Daughter		+	
Blue Moles	+		
The Bull of Bendylaw	+		
The Companionable Ills			+
Departure			+
The Eye-Mote	+		
Faun	+		
Flute Notes from a Reedy Pond		+	
Frog Autumn			+
Full Fathom Five			+
The Ghost's Leavetaking		+	
I Want, I Want	+		
Lorelei			+
Man in Black			+
The Manor Garden	+		
Medallion			+
Moonrise		+	
Night Shift	+		
Sculptor	+		
Snakecharmer		+	
Suicide Off Egg Rock	+		
The Thin People		+	
Two Views of a Cadaver Room		+	
Watercolour of Grantchester Meadows		+	
A Winter Ship	+		
Mussel Hunter at Rock Harbour			+

Tabelle 1

[1] Vgl. Smith,P., "Architectonics", 6ff u. fn 7, 21

1.4 Kritik an Nims und Smith

Die Untersuchungen Nims' und Smiths bleiben u. E. unbefriedigend, da beide Autoren nur einen Teil der Gedichte zur Untersuchung heranziehen und da beide Ergebnisse aufgrund wenig konkreter und konsistenter Begriffsbestimmungen kaum nachprüfbar sowie zumindest umstritten, wenn nicht fehlerhaft sind. Ein Nachvollziehen der Ergebnisse wird zusätzlich durch den Umstand erschwert, daß die untersuchten Gedichte nicht in allen Fällen mit ihrem Titel angegeben werden.

Aufgrund des u. E. unverantwortlichen Impressionismus P. Smiths in bezug auf die Interpretation etwa der Bedeutung syllabischer Metren für Sylvia Plath, der bedauerlichen Unklarheit der von Nims und Smith verwendeten Begriffe sowie der daraus resultierenden Unzuverlässigkeit der Untersuchungsergebnisse beider Autoren halten wir es für notwendig, eine Analyse des dichterischen Werkes Sylvia Plaths mithilfe eines streng definierten theoretischen Rahmens durchzuführen, der als Basis für eine sinnvolle und jederzeit nachprüfbare Klassifikation der verwendeten Versarten dienen soll.

1.5 Tabellarischer Lebenslauf

1932 Sylvia Plath wird am 27. 10. in Boston geboren.

1935 Am 27. 4. wird Sylvia Plaths Bruder Warren geboren. "This event was apparently a great shock to Sylvia who up to then had been an only child." (Melander, Study of Themes, 13)
"As from a star I saw, coldly and soberly, the separateness of everything. I felt the wall of my skin: I am I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of this world was over." (Sylvia Plath: "Ocean 1212 - W", in: Newman, ASP, 269)

1940 Sylvia Plaths Vater stirbt.

"... the most decisive turning-point of her childhood seems to have been her father's death ..., which changed her life completely, both with regard to her outward circumstances and her spiritual development." (Melander, a. a. O., 14 f.)

1942 bis 1950 Besucht "public schools in Wellesly" (Barnard, Sylvia Plath, 9), wohin Aurelia Schober-Plath im Jahre 1940 mit Sylvia und Warren gezogen war.
"And Anna C. Craig, who would also know her in high school, recalled that "she was an avid reader, read in great depth, actually devoured Shakespearian literature, ... " (Butscher, Method and Madness, 22)
Sylvia Plath veröffentlicht Gedichte in der Schulzeitung "The Phillipian" (an der 'junior high school') zwischen 1944 und 1947.
Eines dieser Gedichte aus dem Jahre 1946 wird von Butscher mit dem Kommentar zitiert, daß es "a prime example of what will become a typical Plath poem" sei (Butscher, 23 f):

"A Winter Sunset"
"Over the earth's dark rim
The daylight softly fades
The sky from orange to gold
And then to copper shades.

The moon hangs, a globe of iridescent light
In a frosty winter sky
While against the western globe one sees
The bare black skeletons of the trees."

(1947) "In English 21, Sylvia, for the first time, would read such writers as Fitzgerald, Hemingway, Stevens, Twain, T. S. Eliot, Frost and Dickinson, for whom she would develop a special fondness." (Butscher, 30)

(1948) "In her junior year at Bradford, English 31 introduced Sylvia to British literature and her enthusiasm increased tenfold, now for Donne, Blake, Milton, Yeats, Auden - who would remain a favourite for years to come - and for Dylan Thomas.... Other writers outside class were mostly women, such as Sara Teasdale and Edith Sitwell." (Butscher, 34)

(1949) "In English 41, which was a year unit on world literature, Sylvia was reading, analyzing, discussing and writing about Plato, Chekhov, Mann, and Dostoevsky, whose 'Crime and Punishment' left an indelible impression." (Butscher, 37)

1950 Eintritt ins Smith College, wo Sylvia Plath u. a. eine "class in medieval literature" besucht (Butscher, 91). Während ihrer Zeit am Smith College verfaßt sie "more than four hundred poems" (ders., 92).

1953 Im Sommer des Jahres ist Sylvia Plath für einen Monat 'guest editor' des Magazins Mademoiselle in New York. Nach ihrer Rückkehr nach Wellesly begeht sie einen Selbstmordversuch und begibt sich anschließend für einige Zeit in stationäre psychiatrische Behandlung.

1954 Im Frühjahr nimmt Sylvia Plath ihre Studien am Smith College wieder auf.
Norman Shapiro: "I was doing some translations from Old Provençal poetry for a course, ... I took one of the translations along to work on, and Sylvia was quite taken with it." (In Butscher, 138).
Sylvia Plath "was taking Shakespeare 36 ... and a German class ... that entailed a study of selections from Lessing, Goethe and Schiller." (ders., 151)

1955 Graduiert 'summa cum laude' vom Smith College; erhält ein Fulbright Stipendium für den Besuch der Universität Cambridge, England.

Aufnahme der Studien am Newnham College der Universität Cambridge.

1956 Lernt im Februar Ted Huges, einen jungen englischen Dichter, kennen, den sie im Sommer des gleichen Jahres heiratet.

"He was, for her, Dylan Thomas incarnate - strong, romantic, literate (he would quote much of Shakespeare by heart), lyrical by nature (he knew and sang old English ballads), and totally dedicated to his craft." (Butscher, 185)

1957 Legt das M.A.-Examen am Newnham College ab, "in which she excelled". (Barnard, 20)

"Part I (des 'English Tripos', d. Verf.) had been more in the nature of a survey, involving six final papers that dealt with broad literary topics - medieval through twentieth-centruy literature ... But Part II concentrated on specific areas and included several required papers, ... Each student was also expected to submit 'a bit of writing' (...) of his own, ... In Sylvia's case, she would submit a group of about fifty poems, most of them from her Smith days." (Butscher, 186)[1]

"One of Sylvia's options was to choose either between a brief period paper covering about fifty years, or a paper dedicated to a single major author. She chose the Chaucer seminar, ...". (ders., 187)

Weiterhin standen 'The English Moralists', "Phèdre", "Les Fleurs du Mal" und 'Greek and Classical Tragedy' auf Sylvia Plaths Programm (vgl. Butscher, 186 f.).

Im Sommer des Jahres gehen Sylvia Plath und Ted Hughes nach Amerika;

---

[1] Diese 43 Gedichte werden allgemein als 'Cambridge Manuscript' bezeichnet. Sieben dieser Stücke sind in COL veröffentlicht worden; sie stammen aus dem Jahre 1956. Für eine Inhaltsangabe des 'C. M.' Bibliographie, Teil 1, Primärliteratur.

1958 beide unterrichten zunächst für ein Jahr (57/58) - Sylvia Plath am Smith College - geben dann jedoch ihre Stellungen auf, um sich ganz dem Schreiben zu widmen.
Besucht Robert Lowells 'poetry class' in Boston.[1]

1959 Sylvia Plath und Ted Hughes verbringen die letzten Wochen vor ihrer Rückkehr nach England in Yaddo, wo Sylvia Plath die letzten für The Colossus bestimmten Gedichte verfaßt. Die Ankunft in London erfolgt im Dezember des Jahres.

1960 Im April wird ihre Tochter Frieda Rebecca geboren; The Colossus erscheint gegen Ende des Jahres.

1961 Erleidet eine Fehlgeburt im Frühjahr und unterzieht sich kurz darauf einer Blinddarmoperation. Im Herbst des Jahres ziehen Sylvia Plath und Ted Hughes nach North Tawton, einem kleinen Ort in der Nähe von Exeter, Devon, wo sie ein Bauernhaus erworben haben.

1962 Im Januar wird Nicholas Farrar geboren.
Im Sommer trennen sich Sylvia Plath und Ted Hughes; Sylvia Plath bleibt zunächst mit ihren Kindern in Devon, zieht jedoch Mitte Dezember nach London.

1963 Am 11. 2. nimmt sich Sylvia Plath in ihrer Wohung in London das Leben.

---

[1] Zusammen mit Anne Sexton und George Starbuck; vgl. Sexton, A.: "The Barfly Ought to Sing;, in ASP, 100 - 135.

1.6 Zur Datierung der Gedichte: Angaben zu den Entstehungs- bzw. Erstveröffentlichungsdaten

Bei der Ermittlung der Entstehungsdaten werden wir uns auf die Angaben in Sylvia Plaths Letters Home,[1] die Aussagen Ted Hughes' sowie auf die in den Bänden Crystal Gazer[2] und Lyonnesse[3] angegebenen Jahreszahlen beziehen. Bezüglich der Gedichte des Frühwerkes stützen wir uns auf die in den Bibliographien gemachten Angaben zu den Erstveröffentlichungsdaten, da in der Frühphase Entstehung und Erstveröffentlichung recht nah beieinander liegen.[4]

Bei einer Anzahl von Gedichten ist ein Entstehungsdatum nicht bekannt, etwa "Above the Oxbow" (Erstveröffentlichung in The Christian Science Monitor, 4. 5. 1959) und "Whiteness I Remember" (ibd., 5. 3. 1959). Beide Stücke sind syllabisch; wie unsere Untersuchungen gezeigt haben, treten syllabische Verse in der Frühphase nicht auf, so daß anzunehmen ist, daß beide Stücke frühestens 1956 abgefaßt worden sind und der zweiten Phase des Werkes zugeordnet werden können.

Ähnlich können wir bei "Pheasant" verfahren, das aus dem Jahre 1962 stammend datiert und in CW veröffentlicht worden ist: Aufgrund seines Metrums (syllabisch) und Endmarkierungsschemas (terza rima) wird dieses Stück der dritten Phase zugeordnet,[5] da in der Spätphase weder syllabische noch Stücke mit derartigen Endmarkierungsschemata auftreten.

---

[1] Sylvia Plath: Letters Home, hrsg. Aurelia Schober-Plath, London 1975 (Abk. LH).

[2] London 1971 (Abk. CG).

[3] London 1971 (Abk. LY)

[4] Lanes Bibliographien zeichnen sich durch Vollständigkeit aus; doch auch in diesen fehlt die korrekte Angabe zu "Midsummer Mobile", das am 1.7.1959 im Christian Science Monitor erschien, von Lane jedoch unter der Rubrik 'Unpublished Poems' aufgeführt wird.

[5] Eine Einordnung dieses Stückes in Phase II liegt hier nahe; die von T. Hughes verfaßte kurze Vormemerkung zu CW ("With a few exceptions, the poems in this volume were written in 1960 and 1961; that is, after the publication of The Colossus and

Problematischer ist die Zuordnung des Stückes "The Hanging Man", das von Barnard wegen seiner Thematik und seines Stils "clearly among the late poems"[1] eingeordnet, von Butscher jedoch als 1960 entstanden und damit zur dritten Phase gehörend angegeben wird.[2]

"The Hanging Man" würde als einziges Stück der vierten Phase der Klasse jambisch-anapästischer Verse mit festem Hebungsschema angehören, sich aufgrund dieses Metrums - besonders bezüglich seiner Fünfhebigkeit - jedoch gut in eine Reihe ähnlicher Verse in der dritten Phase eingliedern. Die Zweizeiligkeit des Stückes jedoch würde es wiederum in der dritten Phase zu einer Ausnahme werden lassen: zweizeilige Strophen treten in dieser Phase nicht auf, während sie in der vierten Phase zwanzig Prozent der Strophenformen ausmachen.

U. E. gehört "The Hanging Man" nicht zu den Gedichten der Spätphase, sondern zu den am Beginn der driten Phase verfaßten. Thematisch knüpft es u. E. eher an zwei Stücke aus der zweiten Phase an, die ebenfalls die von Sylvia Plath im Jahre 1953 erfahrene Elektroschocktherapie thematisieren:

"Who" (Poem for a Birthday, 1, COL 80)
"Now they light me up like an electric bulb.
For weeks I can remember nothing at all." (XI, 2 und 3)

"Witch Burning" (Poem for a Birthday, 6, COL 85)
"Sickness begins here. I am a dartboard for witches
Only the devil can eat the devil out.
In the month of red leaves I climb to a bed of fire."
(I, 4 - 6).

---

before the composition of the poems in Ariel.") läßt uns jedoch von einer solchen Zuordnung absehen. In der Tat bildet "Pheasant" den Abschluß der 3. Phase: CP nennt als Abfassungsdatum den 7. 4. 1962; "Elm", das erste Stück der 4. Phase (vgl. S. 37), entstand am 19. 4. 1962.

[1] Barnard, a. a. O., 75.

[2] Butscher, Method, 331.

"My ankles brighten. Brightness ascends my thighs
I am lost, I am lost, in the robes of all this light."
(IV, 5 und 6)

"The Hanging Man" (A 70)

"By the roots of my hair some god got hold of me.
I sizzled in his blue volts like a desert prophet.

The nights snapped out of sight like a lizard's
eyelid:
A world of bald white days in a shadeless socket.

A vulturous boredom pinned me in this tree.
If he were I, he would do what I did."

Wir ordnen mit Buscher dieses Stück als der dritten oder Übergangsphase zugehörig ein, ebenso wie das bereits genannte "Pheasant".[1]

Bezüglich der Datierung der Gedichte ist Butscher, ebenso wie Kroll, Melander und Broe u. E. zuverlässiger als Aird und Barnard, da erstere zusätzlich zu Hughes' Angaben eigene Recherchen durchgeführt haben, während letztere sich, wie bereits erwähnt, z. T. unkritisch an der durch die vier Bände COL, A, CW und WT gegebenen 'Chronologie' orientieren.[2]

---

[1] Die Datierung in CP bestätigt diese Zuordnung: das Stück wurde am 27. 6. 1960 abgefaßt.

[2] Eine Reihe von Ungenauigkeiten findet sich jedoch auch bei Butscher; so bezeichnet er einmal "Night Walk" als "the original title of "Night Shift"" (Method, 233); "Night Walk" ist jedoch der Originaltitel für "Hardcastle Crags" (COL 16), währen "Night Shift" unter diesem Titel ebenfalls in COL (11) erscheint.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß unsere eigene Anfrage bezüglich der Datierung einiger Stücke bei Olwyn Hughes, Ted Hughes' Schwester und Verwalterin des literarischen Nachlasses Sylvia Plaths, bedauerlicherweise nach vorheriger Kontaktaufnahme unbeantwortet blieb.[1]

1.7 Einteilung des Werkes in Phasen

In der Sekundärliteratur herrscht Einigkeit darüber, daß das Werk Sylvia Plaths in mehrere Phasen aufteilbar ist. Wie diese Phasen zu definieren sind und wo ihre Grenzen liegen, bleibt allerdings teilweise umstritten.

E. Aird,[2] C. K. Barnard[3] und M. L. Broe[4] setzten die Phasen mit den vier Gedichtbänden (The Colossus, Crossing the Water, Winter Trees und Ariel) gleich, wobei COL die erste, CW die zweite, WT und A die dritte Phase repräsentieren; Broe trennt zusätzlich das Frühwerk von diesen drei Phasen ab, wobei sie hierunter die von Sylvia Plath am Smith College sowie in Cambridge verfaßten, jedoch nicht mit in COL aufgenommenen Stücke versteht.

Die Gleichsetzung der Phasen mit den Gedichtbänden ist u. E. verwunderlich, da sich die drei Autorinnen auf Hughes beziehen, der wiederum, etwa in seinen "Notes", darauf hingewiesen hat, daß zumindest drei der in A veröffentlichten Stücke nicht zur Spätphase, sondern zur Übergangsphase gehören.

---

[1] Eine Liste der 235 uns zur Analyse vorliegenden Gedichte mit Entstehungs- und Veröffentlichungsdaten sowie den zugehörigen Belegen aus der Sekundärliteratur findet sich im Anhang und wurde mithilfe der Datierungen in CP neu durchgesehen.

[2] Aird, E.: Sylvia Plath

[3] Barnard, C. K.: Sylvia Plath

[4] Broe, M. L.: Protean Poetic

Das Vorgehen der drei Autorinnen ist umso erstaunlicher, wenn wir berücksichtigen, daß in der amerikanischen Ausgabe von CW zehn Stücke erscheinen, die bereits in der britischen Ausgabe des COL abgedruckt waren, und daß einige Stücke aus der britischen Ausgabe von CW in der amerikanischen Ausgabe von WT veröffentlicht worden sind.

M. Perloff äußert denn auch scharfe Kritik an diesen Veröffentlichungspraktiken, die eine angemessene, vergleichende Analyse der einzelnen Phasen unmöglich mache.[1]

In ihrer Einleitung kritisiert Broe diese Mißstände selbst:

> "At the present time, an illogical publication chronology, spotty biographical information, and an incomplete corpus of her works have not served Plath's art well."[2]

Weiterhin sei "(the)state of the poems themselves ... in the words of Marjorie Perloff, 'surely one of the (greatest) scandals in recent publishing history.'"[3]

---

[1] Perloff, M.: "On the Road to Ariel: The 'Transitional' Poetry of Sylvia Plath", in Butscher, E. (ed.): The Woman and the Work, bes. S. 125 f. Wir schließen uns dieser Kritik an und weisen darauf hin, daß auch die Collected Poems diese Kritik nicht ganz entkräften können: zum einen scheint die Auswahl der Gedichte aus der Frühphase ("Juvenilia", CP 339 ff) recht willkürlich zu sein. (So sind die Stücke"Ballade Banale", "Mad Girl's Love Song" und "Notes on Zarathustra's Prologue", obwohl sie bereits in dem Bändchen Crystal Gazer abgedruckt worden sind, nicht mit in CP aufgenommen worden.) Zum anderen ist es verwunderlich, daß T. Hughes eine von S. Plath selbst getroffene Auswahl von Gedichten, die in einem von ihr geplanten Band "Ariel" erscheinen sollten, zwar vorliegen hatte, doch dieser bei seiner Veröffentlichung des Bandes (1965) nicht Folge leistete (vgl. CP 295 und 15).

[2] Broe, Protean Poetic, S. x

[3] ibd., S. xi

Wir wollen unsererseits im folgenden das Werk Sylvia Plaths in vier Phasen zergliedern, wobei wir uns mit Ted Hughes an der Biographie Sylvia Plaths orientieren werden. Wo Hughes' Aussagen unklar oder unvollständig bleiben, werden ergänzende Kommentare aus der Sekundärliteratur hinzugezogen.[1]

1.7.1 Phase I: 1946 - 1955

Diese Phase setzt ein mit den ersten von Sylvia Plath verfaßten und in der Schulzeitung "The Phillipian" veröffentlichten Gedichten. Da das früheste uns vorliegende Stück aus dem Jahre 1946 stammt, setzen wir den Beginn der Frühphase mit diesem Stück an. Innerhalb dieser ersten Phase verfaßte Sylvia Plath in der Hauptsache Gedichte fester Form - Villanellen[2] und Sonette[3] sowie Stücke mit komplexen Reim-

---

[1] In den meisten Fällen werden von uns angenommene, d. h. aufgrund formaler Kriterien vermutete Phasenzugehörigkeiten durch die von T. Hughes in CP angegebenen Daten bestätigt (so etwa "The Hanging Man" (A 7O), vgl. S. 32); in einigen Fällen bedeuten die Neudatierungen jedoch eine Umklassifizierung von Stükken in eine andere Phase, es sind dies die Gedichte "Aerialist" (von Phase II nach Phase I), "An Appearance" (von Phase IV nach Phase III), "Eavesdropper" (von Phase III nach Phase IV), "Midsummer Mobile" (von Phase II nach Phase I), "Million Dollar Month" (von Phase II nach Phase I), "The Moon and the Yew Tree" (von Phase IV nach Phase III), "Private Ground" (von Phase III nach Phase II), "The Tour" (von Phase III nach Phase IV). Da der statistische Aufwand, der nötig wäre, um diese acht Gedichte neu einzuordnen, in keinem Verhältnis zu dem geringen Umfang dieses Korpus steht, werden die Stücke lediglich im Text der Arbeit kenntlich gemacht und kommentiert (vgl. auch die Annotationen der Liste der 235 zur Analyse vorliegenden Gedichte S. 374 ff).

[2] Broe geht kurz auf die Funktion der festen Fromen bzw. Reimschemata in Plaths Frühwerk ein. Vgl. a. a. O., 11 und 15. Butschers Kommentare zur Form der Gedichte sind nicht immer zuverlässig; so bezeichnet er die Villanelle "Admonitions" als "a rondel in the form of a sermon." (Method and Madness, 50)

[3] Vgl. die ausführliche Besprechung des Sonetts "Second Winter" bei Broe, a. a. O., 17.

schemata.[1] Die Verse sind vorwiegend syllabotonisch; syllabische Verse treten in dieser Phase nicht auf.

Im Gegensatz zu Broe lassen wir diese Phase mit Sylvia Plaths Eintritt ins Newnham College, Cambridge und der im Februar des Jahres 1956 erfolgen ersten Begegnung mit Ted Hughes enden, da die ersten von Plath selbst mit in COL aufgenommenen Gedichte aus dem Frühjahr 1956 (e. g. "Sow", "Maudlin") stammen, während von den bis 1955 verfaßten Stücken keines in dieser Sammlung - der einzigen von Sylvia Plath selbst zusammengestellten - erscheint. Wollten wir alle nicht in COL veröffentlichten Gedichte der ersten Phase zuordnen, so würde dies die Chronologie verletzen.

1.7.2 Phase II: 1956 - 1959[2]

Von 1956 bis 1959 hat Sylvia Plath etwa hundert Gedichte verfaßt; die Hälfte dieser Stücke wurde für COL ausgewählt. Die Variationsbreite der Formen vergrößert sich gegenüber der ersten Phase beträchtlich: in Phase II findet sich der höchste Anteil an syllabischen Versen, die Zahl der verwendeten Strophenformen wird nahezu verdoppelt, 'freie' Verse nehmen einen breiten Raum ein.

Die Phase schließt mit der im Herbst 1959 verfaßten Gedichtsequenz "Poem for a Birthday", deren letztes Stück, "The Stones" von Hughes als ein Aufbruch zu neuen Formen bzw. ein Abschließen mit dem Frühwerk bezeichnet wird: "It is the poem

---

[1] Vgl. Broe, Protean Poetic, 184:"... her early exercises in intricate metrical and stanzaic forms ..."

[2] Daß diese Phase mit dem Jahresende 1959 abschließt, wird von den Autoren der Sekundärliteratur übereinstimmend angenommen; lediglich M. Perloff scheint diese Phase bis 1960 ausdehnen zu wollen (vgl. "On the Road to Ariel", a. a. O.).

where the self, shattered in 1953, suddenly finds itself whole."[1] Hughes fährt fort:

> "That was the end of her fist phase of development. When she consolidated her hold on the second phase, two years later, she dismissed everything prior to "The Stones" as Juvenilia, produced in the days before she became herself."[2]

1.7.3 Phase III: 1960 - Anfang 1962

Diese von der Sekundärliteratur allgemein als 'transitional' bezeichnete Phase setzt mit Sylvia Plaths und Ted Hughes' Aufbruch nach England bzw. der Geburt des ersten Kindes Sylvia Plaths ein:

> "With the birth of her first child she received herself, and was able to turn to her advantage all the forces of a highly-disciplined, highly intellectual style of education which had, up to this point, worked mainly against her, but without which she could hardly have gone so coolly into the regions she now entered."[3]

Offensichtlich hat Sylvia Plath 1960 nur wenige Gedichte verfaßt; erst nach zwei Krankenhausaufenthalten im Frühjahr 1961 setzt eine neue Welle der Produktivität ein.[4, 4a]

---

[1] Hughes, "Notes", 192

[2] ibd.

[3] ibd.

[4] vgl. Hughes: "Notes", 193 und Butscher, Method, 255

[4a] Nach Maßgabe der Collected Poems stammen 12 Gedichte aus dem Jahre 1960 und 22 aus dem Jahre 1961.

Während dieser Zeit experimentiert Sylvia Plath vor allem mit langzeiligen, langstrophigen Formen, die als charakteristisch für die dritte Phase angesehen werden können. Ebenfalls typisch ist u. E. eine Reihe von Versen, in denen die Zahl der unbetonten Silben großen Schwankungen unterworfen ist, die Zahl der Hebungen jedoch weitgehend konstant bleibt.

Die Phase endet im Februar 1962, nach der Geburt des zweiten Kindes: "The birth of her second child, in January 1962, completed the preparation. ... She had heard what her real voice sounded like, and now had new standard (sic) for herself."[1]

1.7.4 Phase IV: April 1962 - Februar 1963

Das erste Gedicht dieser "final phase"[2] ist das im April entstandene "Elm".[3]

Nach der Trennung von T. Hughes setzt für Sylvia Plath im Spätsommer des Jahres 1962 eine neue Schaffenswelle ein; die Mehrzahl der Gedichte in A und WT ist in der Zeit von September bis November entstanden.

Charakteristisch für diese Phase sind zwei-, drei- und fünfzeilige Strophen mit kurzen, variierenden Zeilenlängen, häufigen Enjambements sowie jambisch-anapästische Verse ohne festes Hebungsschema und 'freie' Verse, die jedoch immer wieder auf syllabotonische Versmaße zustreben.

---

[1] Hughes: "Notes", 193

[2] ibd.

[3] "Elm" wurde am 19. 4. 1962 verfaßt; davor liegen "Three Women. A Poem for Three Voices" (März), "Little Fugue" (2. 4.), "An Appearance" (4. 4.), "Crossing the Water" (4. 4.), "Among the Narcissi" (5. 4.) und "Pheasant" (7. 4.) (vgl. Collected Poems, 178 ff).

2. VERSTHEORETISCHE GRUNDLAGEN

2.1 Einleitung

Die Sekundärliteratur unterscheidet in Sylvia Plaths Werk zwischen den folgenden Versarten: jambische, anapästische, tonische, syllabische und freie Verse.[1] Wie bereits im Forschungsbericht[2] angedeutet, wird nicht immer deutlich, aufgrund welcher Kriterien ein Vers der einen oder anderen Kategorie zugeordnet wird; ebenso beschränkte sich die Sekundärliteratur bisher auf eine exemplarische bzw. punktuelle Analyse, bei der eine Vielzahl der frühen - d. h. vor Veröffentlichung des COL verfaßten - sowie der aus Phase II stammenden Stücke außer Betracht gelassen wurde.

Um nun alle uns vorliegenden Verse Sylvia Plaths innerhalb eines einheitlichen theoretischen Rahmens identifizieren und klassifizieren zu können, bedienen wir uns bei unserer Analyse der Theorie der sogenannten 'generativen Metrik'.[3] Die Entwicklung dieser 1966 von M. Halle und S. J.Keyser (H/K) in

---

[1] Vgl. Kap. 1.2 und 1.3.

[2] S. bes. Kritik an Nims und Smith, Kap. 1.4.

[3] Dieser Ausdruck wurde von J.C.Beaver geprägt.Vgl.: "A Grammar of Prosody", College English 29, 1968, 310 - 321 (Abk. CE): "... the Halle-Keyser principles of prosody appear to bear a relationship to traditional prosody somewhat akin to that which transformational grammar bears to traditional grammar." (ibd., 219). Diese Namensgebung wurde später von Beaver noch einmal mit den folgenden Worten begründet: "The term 'generative' was appropriate, I felt, because in analogy with generative grammatical theory, (the new prosodic theory) attempted to make explicit and formal what had been implicit and informal in traditional prosody. It provided structural descriptions for verse lines, means of determining metricality or unmetricality, at least potentially a scale of degrees of metricality or complexity, and stylistic parameters." ("Generative Metrics: The Present Outlook", Poetics, 12, 1974, 7).

ihrem Artikel "Chaucer and the Study of Prosody"[1] ins Leben gerufenen Theorie wird ausführlich aufgezeichnet in der der Metrik gewidmeten Ausgabe der Zeitschrift Poetics 12 aus dem Jahre 1974 sowie in dem Ergänzungsband Poetics 16, der 1975 erschien, so daß wir an dieser Stelle auf eine detaillierte Übersicht der Entwicklung der generativen Metrik verzichten und lediglich auf die Ausführungen und Vorschläge der Initiatoren der Theorie, H/K, ihrer hauptsächlichen Kritiker, K. Magnuson und F. G. Ryder[2] - deren eigene Theorie als Antwort auf die Analyse H/Ks zu verstehen ist - sowie auf die Aufsätze einiger weiterer Autoren, deren Untersuchungen für die vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung sind, eingehen wollen.

Wir schicken voraus, daß die Regeln der generativen Metrik bis jetzt hauptsächlich für die Beschreibung jambischer Verse (besonders des jambischen Pentameters)[3] sowie im geringeren Maße in bezug auf trochäische Verse,[4] Verse mit ternären Metren[5] sowie 'nursery rhymes'[6] herangezogen worden sind. Wir hoffen jedoch im folgenden zeigen zu können, daß das Regelsystem der generativen Metrik in der Lage ist, eine Identifikation und Klassifikation eines heterogenen Korpus von Versen zu gewährleisten. Unsere Erkenntnisinteressen unterscheiden sich demnach von denen H/K's und M/R's, denen hauptsächlich daran gelegen ist, zu zeigen, welche Merkmale einen Vers in Chaucers "Canterbury Tales" oder in Shakespeares Sonetten zu einem jambischen Fünfheber machen. Während die genannten Autoren sich damit begnügen, einen 'unmetrischen'(d. h. nicht jambisch-fünfhebigen) Vers zu identifizieren und diese Unmetrikalität zu erläutern, wollen wir darüberhinausgehend versuchen, festzustellen welcher anderen Versart ein gegebener nicht jambisch-fünfhebiger Vers angehören könnte; d. h., ob es sich etwa um einen jambisch-anapästischen, syllabischen oder 'freien' Vers handelt.

---

[1] CE 28, 1966, 187 - 219 (Abk. CSP).

[2] Magnuson,K./Ryder,F.G. (Abk. M/R), "The Study of English Prosody: An Alternative Proposal", CE 31, 1970, 789 - 820.

[3] H/K; M/R, Beaver.

[4] D. Hascall: "Trochaic Meter", CE 33, 1971, 217 - 226.

[5] ders.: "Triple Meter in English Verse", Poetics 12, 1974, 49 - 71.

[6] Guéron, J.: "The Meter of Nursery Rhymes: An Application of the Halle-Keyser Theory of Meter.", in: Poetics, 12, 1974, 73 - 111.

2.1.1 Die 'stress maximum'-Theorie M. Halles und S. J. Keysers[1]

Diese Theorie setzt sich in der Hauptsache aus den folgenden Teilen zusammen:

a) Abstrakte metrische Schemata, anhand derer Verszeilen als eine Folge von Positionen beschrieben werden; das abstrakte metrische Schema für den jambischen Pentameter lautet demzufolge:
(W)+S W S W S W S W S (X) (X) "where the elements enclosed in parentheses may be omitted and where each X position may be occupied only by an unstressed syllable."[2]

b) Korrespondenzregeln, die das sprachliche Material eines Verses in bezug setzen zum abstrakten metrischen Schema eines Verses.[3]

(i) "A position (S, W or X) corresponds to a single syllable

OR

to a sonorant sequence incorporating at most two vowels (immediately adjoining or separated by a sonorant consonant)
Definition:
When a fully stressed syllable occurs between two unstressed syllables in the same syntactic

---

[1] Wir beziehen uns auf die sogenannte 'Revised Theory', die im Anschluß an die Kritik von M/R und anderen 1971 vorgestellt und in der die Definition des Betonungsgipfels (stress maximum) dahingehend modifiziert wurde, daß eine Silbe nur dann als 'sm' gilt, wenn die beiden sie flankierenden Silben unbetont sind. Zunächst galt eine Silbe als 'sm' wenn sie von zwei weniger betonten Silben umgeben war (vgl. CSP und English Stress: Its Form, Its Growth and Its Role in Verse, New York,1971;fn.13,169).

[2] English Stress, 169.

[3] "... all meters are rudimentary linear arrangements of abstract entities which are embodied in linguistic material by virtue of specific conventions (correspondence rules) that establish correspondences between abstract entities of

constituent within a line of verse, this syllable is called a 'stress maximum'

(ii) Fully stressed syllables occur in S positions

only and in all S positions
OR

Fully stressed syllables occur in S positions only but not in all S positions

OR

Stress maxima occur in S positions only but not in all S positions"[1]

Demnach gilt ein Vers dann als unmetrisch, wenn eine W-Position von einem Betonungsgipfel besetzt ist; Verse, die keinen Betonungsgipfel enthalten, sind jedoch ebenso metrisch wie Verse, die einen oder mehrere Betonungsgipfel in metrisch starken Positionen aufweisen. Solche Verse unterscheiden sich voneinander lediglich durch den Grad ihrer Komplexität.

c) Betonungsregeln, die angeben, welche Silben[2] "fully stressed" und welche "unstressed" sind:

"By 'fully stressed vowel' we mean the vowel that has the main stress in the word; all other vowels in the word are subsumed under the term

---

meter and particular (phonetic) properties of words." (H/K: "Illustration and Defense of a Theory of the Iambic Pentameter" (IDTIP), CE 32, 1971, 155).

[1] English Stress, 169.

[2] H/K verstehen den Begriff 'Silbe' als "... the equivalent of 'sequence of speech sounds consisting of one syllabic sound (vowel) preceded and followed by any number of consecutive nonsyllabic sounds (consonants).'" (ibd., 141).

> 'unstressed'. Thus, in the word instrumentality, for example, the antepenult will be viewed as 'stressed' and all other vowels lumped together as 'unstressed'. Vowels with subordinate stress in compounds are fully stressed since they bear the main stress of word in which they occur, e. g., 'horse' in 'cóck-hòrse' and 'Banbury' in Bânbury Cróss ... Also, the verbal particle, as well as the verb, is fully stressed in constructions such as 'eat up'. But clitics such as articles, conjunctions, prepositions, clitic 'adverbs', and verbal auxiliaries do not contain fully stressed vowels."[1]

Gegenüber der mit dem Begriff des metrischen Fußes[2] arbeitenden traditionellen Metrik, die einen Vers wie

"Bátter my héart three-pérsoned Gód, for you"[3]
. - . - . - . - . -

als jambischen Pentameter mit trochäischer Inversion des ersten Fußes, einem Spondeus (3. Fuß) sowie einem Pyrrhichius (5. Fuß)[3] beschreibt, hat nun, so H/K, die generative Metrik den Vorteil, all diese Irregularitäten als durchaus regelmäßige ("perfectly regular") Aktualisierungen des abstrakten metrischen Schemas - unter Anwendung der Korrespondenzregeln - erklären zu können.

---

[1] English Stress, fn. 3, 145.

[2] Ein jambischer Fuß setzt sich zusammen aus einer unbetonten (oder weniger betonten) gefolgt von einer betonten (oder stärker betonten) Silbe, ein trochäischer Fuß kann als Umkehr dieser Abfolge verstanden werden.

[3] Akzente kennzeichnen die betonten Silben, Punkte und Striche kennzeichnen metrisch schwache bzw. metrisch starke Positionen im Vers

[4] Vgl. English Stress, 166.

H/K skandieren den oben zitierten Vers wie folgt:

"Batter my heart, three-person'd God, for you"

und erläutern: "In (this verse, d. Verf.) the first and last S violate the first alternative (of the correspondence-rule b) (ii), d. Verf.) but not the second; and the first and third

> W violate the second alternative but are allowed by the third alternative: the word 'three' does not constitute a stress maximum because it is not located between two unstressed syllables in the same syntactic constituent; it may therefore occupy a W position."[1]

H/K illustrieren den Begriff der Unmetrikalität an den folgenden Beispielen:

1) "Ode to the West Wind by Percy Bysshe Shelley"

W S W S W S W S W S X
(Konstrukt H/K)

2) "How many bards gild the lapses of time"

W S W S W S W S W S
(Keats)

In beiden Fällen ist die (W-) Position 7 von einem Betonungsgipfel besetzt; die dreifache Unterstreichung der betreffenden Silben bedeutet eine Verletzung aller drei in den Korrespondenzregeln (ii) genannten Möglichkeiten.[2]

---

[1] English Stress, 170 f.
[2] ibd., 171.

Da die erste (W-) und die letzte (S-) Position nie einen Betonungsgipfel bilden können - der ersten Position geht nichts voraus, der letzten folgt (außer im Falle einer sogenannten weiblichen Endung) nichts -, sind z. B. die trochäischen Inversionen des ersten Fußes in bezug auf die Metrikalität eines Verses ohne Bedeutung,[1] sie erhöhen lediglich dessen Komplexität.[2] Gleichfalls wird auf diese Weise der Umstand erklärt, daß jambische Inversionen am Beginn trochäischer Verse nicht möglich sind, da durch sie ein Betonungsgipfel in einer W-Position entstehen würde.[3] Da auch die letzte Position eines jambischen Verses kein Betonungsgipfel sein kann, stehen z. B. für den jambischen Pentameter statt fünf nur vier Positionen zur Verfügung die einen Betonungsgipfel aufweisen können; nämlich die Positionen 2, 4, 6 und 8, so daß ein Vers wie

"The curfew tolls the knell of parting day"
W S W S W S W S W S

trotz seiner fünf lexikalisch betonten Silben in den fünf S-Positionen nur vier Betonungsgipfel enthält, die hier durch die Akzente markiert sind.[4]

---

[1] Ähnliches gilt für die Inversion im Versinnern, vgl. English Stress, 174.

[2] Vgl. S. 74f bezüglich der Aufstellung von Komplexitätsskalen.

[3] H/K nennen als Beispiel die folgende Zeile, "concocted by Jespersen on the model of Longfellow's 'A Psalm of Life': 'A life's but an empty dream'" (English Stress 175)

S W S W S W S

[4] Die Problematik dieser Entscheidung wird im Anschluß an die Vorstellung der M/R-Theorie diskutiert. Siehe S. 84

Abschließend wollen wir auf die von H/K vorgeschlagene Beschreibungsmöglichkeit der Komplexität von Versen eingehen.[1] In English Stress stellen die Autoren nach Maßgabe ihrer Korrespondenzregeln (i) und (ii) eine Komplexitätsskala auf, nach der die auf neutralstem Wege realisierte Verszeile diejenige ist, in der keine der Alternativen verletzt wird. Die komplexeste Verszeile ist die Zeile, die die höchste Anzahl von Alternativen verletzt, ohne dabei jedoch unmetrisch zu sein. Die Regeln sind so geordnet, daß die erste die strikteste oder speziellste, die letzte die offenste oder allgemeinste ist.[2] Zur Illustration wählen wir aus der von H/K aufgestellen Liste von Versen[3] drei aus, von denen der erste den Komplexitätsgrad 0, der zweite den Komplexitätsgrad 5, der dritte den Komplexitätsgrad 9 aufweist:

1) "The curfew tolls the knell of parting day"[4]
2) "Speech after long silence; it is right"[5]
3) "Down the long tower stairs hesitating"[6]

Beispiel 1) verletzt weder die erste Alternative der Korrespondenzregel (i) noch die erste Alternative der Korrespondenzregel (ii) und erhält keine Unterstreichungen. Beispiel 2 verletzt die erste Alternative der Korrespondenzregel (ii)

---

[1] Vgl. zur Frage der Komplexität und Metrikalität u. S.74f
[2] Vgl. English Stress, 176.
[3] ibd., 177 - 78.
[4] ibd., 170.
[5] ibd., 173.
[6] ibd., 174.

zweimal: durch "-ter" und "it", die zweite Alternative von (ii) einmal, durch "long". Einen weiteren 'Komplexitätspunkt' erhält der Vers aufgrund der fehlenden ersten Position. Beispiel 3 verletzt die erste Alternative von (ii) dreimal: durch "the", "-si-" (in "hesitating") und "-ing". Die zweite Alternative von (ii) wird ebenfalls dreimal verletzt: "down", "long" und "he-". Für die Verletzung der ersten Alternative(n) wird also jeweils einmal unterstrichen, für Verletzungen der zweiten zweimal.

H/K argumentieren, daß ihre Theorie

> "... affords a relatively straightforward way to reconstruct the notion of metrical complexity or tension. ... As already remarked, the degree of difficulty that a reader will experience in discerning the abstract metrical pattern in a line can be plausibly assumed to be directly related to the richness and variety of the means that can be employed in actualizing the pattern. It should follow, therefore, that when a greater variety of correspondences is allowed, the pattern is more difficult to perceive. The number of underlines in the different lines scanned in accordance with our procedure can then be taken as a measure of the complexity of the line. ... Whether it works properly in all cases cannot yet be determined."[1]

Wir stimmen mit H/K darin überein, daß eine solche Zuordnung von Komplexitätsgraden tatsächlich der Intuition des Versrezipienten nicht zuwiderzulaufen scheint. Ebenso wird durch den Aufbau der Alternativen der Korrespondenzregeln der Versuch einer Ordnung dieser Komplexität unternommen.

---

[1] English Stress, 176.

Eine Anwendung dieser oder ähnlicher Komplexitätsskalen scheint uns jedoch - auch in bezug auf unsere eigenen Untersuchungen - verfrüht; ein Umstand, auf den auch H/K in ihren Schlußbemerkungen hinweisen.[1]

In der Tat wird die Aufstellung einer solchen Skala immer dann möglich sein, wenn die einer Theorie zugrundeliegenden Regeln einen logischen Bezug untereinander aufweisen, so daß die letzte mögliche Alternative oder Teilregel nur dann zur Anwendung kommen kann, wenn die ihr vorausgehdnen angewandt worden sind.

2.1.2 Diskussionen und Erweiterungen der H/K-Theorie: Beaver, Freeman und Hascall

J. C. Beaver[2] und D. C. Freeman[3] haben in ihren Diskussionen zur Theorie des Betonungsgipfels auf die Angemessenheit dieses Prinzips für die komparative Stilanalyse innerhalb der Poetik hingewiesen und tentativ Statistiken aufgestellt, die auf stilistische Unterschiede in den Texten ein- und desselben Autors, eines poetischen Genres (e. g. Liebes- oder Naturgedichte o.ä.) oder zwischen literarischen Perioden hindeuten. Untersucht wurde dabei, in welcher Weise verschiedene Dichter in der Setzung ihrer Betonungsgipfel voneinander abweichen oder Gemeinsamkeiten zeigen.

Wir geben im folgenden anhand zweier Statistiken einen kurzen Überblick über die Möglichkeiten der Anwendung des 'stress

---

[1] Vgl. English Stress, 176 - 78. Vgl. auch Halle, M.: "On Meter and Prosody", in Bierwisch,M./Heidolph,K.E.(eds.), Progress in Linguistics, Den Haag, 1970 ([1]1968), bes. 71 - 74.

[2] "A Grammar of Prosody", in: CE 29, 1968, 310 - 321.

[3] "On the Primes of Metrical Style", Language and Style (Abk. LaSt) 1, 1968, 63 - 101.

maximum'-Prinzips im Bereich stilstatistischer Untersuchungen.

In seinem Aufsatz legt Beaver zur Bestimmung von Betonungsgipfeln andere Regeln zugrunde als die von H/K vorgeschlagenen und bedient sich zu diesem Zwecke der fünf von S. Chatman[1] unterschiedenen Silbentypen, die wir hier wiedergeben:

> "a) full-voweled monosyllabic words with non-reducible vowels (e. g., 'straight', 'bright', etc.)
> b) reducible full-voweled monosyllabic words ('a', 'to', 'shall', 'you', 'it', 'can', etc. In general, most non-lexical monosyllabic words can reduce the vowel coloring to /ɨ/ (i. e. /ə/)).
> c) stressed syllables of polysyllabic words
> d) full-voweled unstressed syllables in polysyllabic words
> e) unstressed syllables in polysyllabic words with reduced vowels"[2]

Dieser Unterteilung zufolge entsteht ein Betonungsgipfel, wenn eine Silbe des Typs a) oder c) von zwei Silben der Typen b), d) oder e) flankiert ist.

Es gilt festzuhalten, daß bei Beaver - im Gegensatz zu H/K - auch Silben von mehrsilbigen Wörtern betont sind, die nicht in die Wortklassen Substantiv, Vollverb, Adjektiv oder (adjektivisches) Adverb fallen, so daß etwa 'into', 'under', 'below', usw. als [+stress] + [- stress] bzw. [-stress] + [+stress] beschrieben werden und daß nur zwei Arten von Betonung zugelassen werden - hierbei stimmt Beaver mit H/K überein, nämlich "stress and unstress".[3]

---

[1] A Theory of Meter, The Hague, 1965.
[2] Beaver, "A Grammar of Prosody", 312.
[3] ibd.

Beaver untersucht nun auf der Grundlage dieser modifizierten Betonungsregeln - unter Beibehaltung der Korrespondenzregeln H/Ks - je zehn Sonette von Donne ('holy Sonnets') und Shakespeare und findet eine 42%ige Besetzung der S-Positionen durch Betonungsgipfel bei Donne, eine 49%ige bei Shakespeare:[1]

	Number Stress Maxima		Percentage Stress Maxima	
Position	S.	D.	S.	D.
2	52	65	37	46
4	76	50	54	36
6	65	47	46	33
8	83	74	59	53

Beaver interpretiert seine Ergebnisse wie folgt:

> "Shakespeare uses position 8 most, followed by 4, then 6, then two. Donne also uses 8 most, but favours next position 2 (last with Shakespeare), then 4, then 6. This suggests, in Donne, a metrical structure tending to support stability at the extremities of the lines, somewhat like a suspension bridge, perhaps at the expense of medial stability. Shakespeare, on the other hand, tends to provide anchors at half way points. This possibly subjective interpretation might be represented in this manner:
>
> John Donne
>
> William Shakespeare
>
> Distribution of the stress maxima does appear to provide the richest source for stylistic analysis. Many more possibilities suggest themselves. For example, if a poet has employed positions 6 and 8 in one or two lines, how long will it be till he balances by placing maxima in 2 and 4? What overall distributional patterns of occupancy present themselves, and what is their significance? What lines show total occupancy? What show none? In the ten sonnets of Shakespeare there are ten lines with no stress maxima; in the sonnetts of Donne, there were 11. ... The particular uses - and the

---

[1] "A Grammar of Prosody", 32o.

> frequency - of unmetrical lines is another potential sylistic consideration."[1]

Freeman geht bei seiner Untersuchung, in der er H/Ks Theorie ohne Modifikationen übernimmt, von einem weitaus größeren Textkorpus aus[2] und verfolgt bei seiner Untersuchung ein Ziel, das er mit den folgenden Worten beschreibt:

> "These parameters (gemeint sind die Parameter "stress neutralization, weak and strong onset, number of actualized stress maxima, and reversed initial feet"; d.Verf.) will be used not to differentiate a broad range of metrical styles - ... - but to trace by way of example the characteristics and historical development of an important change in metrical style in English blank verse of the Renaissance. This study is in no way intended to be definitive, ..."[3]

"	Stress Neut.	Enjamb.	Rev. Ft.	1and2 SM	3 SM	4 SM	X NNN	XX NN	XXX N	XX NN
Surrey	40	40	26	23	38	39	29	15	75	65
Grimald	40	20	17	22	37	40	11	7	83	69
Gascoigne	27	11	17	17	31	52	20	6	81	77
Gorbuduc	22	25	15	21	40	37	21	7	78	69
Kyd	27	7	7	22	46	30	29	7	71	59
Greene	29	12	16	25	45	30	20	8	82	67
Tamb.	15	15	15	15	48	34	18	4	77	71
Dr. Fau.	65	10	18	42	22	34	32	16	68	52
Edw. II.	34	11	12	24	44	33	22	9	78	67

ABBREVIATIONS

Stress neut.: stress neutralizations

Rev. ft.: reversed initial feet and headless lines

1 and 2 SM: lines with one or two actualized stress maxima

3 SM: lines with three actualized stress maxima

X NNN: lines with unactualized initial (position 2) stress maxima

---

[1] "A Grammar of Prosody", 320.
[2] Freeman hat ca. 2500 Zeilen analysiert.
[3] "On the Primes of Metrical Style", 85.

XX NN: lines with positions 2 and 4 unactualized
N XXX: lines with position 2 actualized
NN XX: lines with positions 2 and 4 actualized

Note that all figures are percentages expressed as fractions of the number of lines in the passage selected, and are rounded off to the nearest whole number."[1]

D. L. Hascall hat bereits in seinem 1969 erschienenem Aufsatz "Some Contributions to the Halle-Keyser Theory of Prosody"[2] u. a. darauf hingewiesen, daß die von H/K vorgeschlagenen Bedingungen zur Doppel- und Nullbesetzung metrischer Positionen möglicherweise einer Erweiterung bedürfen und entsprechende Vorschläge gemacht, die er in seinen Untersuchungen zu trochäischen Versen[3] weiter ausbaute und die sich in seinen sieben 'condition niederschlagen, die im folgenden wiedergegeben werden:

"Condition 1 Two syllables may constitute one metrical position of the sequence is V (WB) (h) V.
Condition 2 A syllable consisting of a reduced vowel and a sonorant, in either order, can be considered metrically nonsyllabic, hence as not assignable to a metrical position."[4]

---

[1] "On the Primes of Metrical Style", 85.

[2] CE 30, 357 - 365.

[3] "Trochaic Meter", in CE 33, 1971, 217 - 226. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Hascall den Begriff des Fußes beibehält: "Metrical Rule: A trochaic line consists of an optional initial extrametrical syllable, followed by any number of feet. Each foot consists of a strong position followed by a weak position." (221)

[4] "Trochaic Meter", fn. 5, 221.

"Condition 3 A monosyllabic word not directly dominated by 'noun', 'adjective', or 'verb' may constitute a single metrical position with a preceding stressed or unstressed syllable."[1]

"Condition 4 A sonorant which is not word-initial may be counted as syllabic for metrical purposes in order to fill a weak position."[2]

"Condition 5 The last position of a trochaic line may be filled by the null element."[3]

'Condition 6 A weak position may be filled by the null element if the strong positions on each side are filled by stressed vowels."[4]

"Condition 7 A weak position may be filled by the null element if it occurs at the cesura."[5]

Es scheint uns - im Zusammenhang mit der Theorie H/Ks - angemessen, bereits an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß Hascall ebenso wie H/K, eine Doppelbesetzung für W- und S-Positionen zuläßt, während für Magnuson und Ryder (M/R) S-Positionen 'geschlossen' sind und nur durch eine Silbe besetzt werden dürfen; sie beschränken eine mögliche Doppelbesetzung auf die 'offenen W-Positionen.[6]

Für unsere eigenen Analysen von besonderer Bedeutung sind Hascalls Untersuchungen zu ternären Versmaßen:[7] auch hier bestimmt Hascall zunächst die Bedingungen für die Besetzungen metrischer Positionen in binären Versmaßen, die sich weitge-

---

[1] "Trochaic Meter", fn. 6, 222.
[2] ibd., fn. 7, 222.
[3] ibd. fn. 8, 223.
[4] ibd. fn. 9, 223.
[5] ibd., fn. 10, 223.
[6] s. u. S. 59
[7] "Triple Meter in English Verse", in Poetics 12, 1974, 49 - 71.

hend mit den oben zitierten decken. Er ergänzt lediglich 'Condition 4' durch die folgende Bedingung:

> "Condition 2. A y-glide can be counted as syllabic in a W, where necessary to prevent Ø-occupancy."[1]

Im Anschluß an seine Diskussion jambischer und trochäischer Verse arbeitet Hascall zwei Charakteristika heraus, die ternäre von binären Versmaßen unterscheiden:

> "First (in triple meter), there are feet with four syllables, as in (den folgenden Beispielen; d.Verf.). These are not possible in either duple meter.
> Beispiele:[2]
> W S W W S W W S W S Ø W W S
> And tell me our love is remember'd, even in the sky!
> W W S W W S W W S W W S
> The Assyrian came down like the wolf on the fold,
> W S W W S W W S W
> As over the barrier which bounded
> W S W W S W Ø W S W
> To waylay the date-gathering negress;"[3]

> "Second, in duple meters at least one of two syllables occupying a W - that is, between two S's - must be unstressed; as shown (in den folgenden Beispielen; d.Verf.), this constraint does not hold in triple meter.
> Beispiel:[4]
> S W W S W W S W
> 'Heigho!' yawned one day King Francis,

---

[1] "Triple Meter", 51.

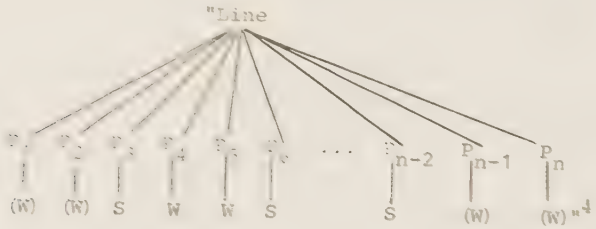
[2] Bei den unterstrichenen Silben handelt es sich um die von Hascall erwähnten vier, die einen Fuß bilden.

[3] "Triple Meter", 54f.

[4] Wir heben die zwei betonten Silben in den W-Positionen durch Unterstreichen hervor.

S W W S W W S W
Sire, I replied, joys prove cloudless:"[1]

Bei der Erstellung einer Strukturbeschreibung für Verse mit [illegible] postuliert Hascall zunächst getrennte Schemata für anapästische und daktylische Metren, beantwortet jedoch dann die Frage "whether the two meters are formally distinguishable" mit 'nein' und stellt die folgende für anapästische und daktylische Metren gültige Strukturbeschreibung auf, wobei er den Fußbegriff aufgibt, denn dieser sei "unnecessary or disabling as a component of the line."[3]



In bezug auf die Beispiele

W S W S W W S W S W
"And clasps were cracking and covers suppling
W W W S W W S
As the lost white feverish limbs
W W S W W S W S W S W
And with E. on each side and F. right over you
W W S W S W W S W S W W
For the risen stars and the fallen cling to her"[5]

stellt Hascall fest, daß die oben zitierte Struktubeschreibung Versen wie diesen nicht gerecht werde und daß

---

[1] "Triple Meter", 55. Das dritte von Hascall angeführte Beispiel weist u. E. keine zwei aufeinanderfolgenden betonten Silben in W-Position auf:

"Plant thorns, set pain like a jewel".
S W S W W S W

[2] ibd., 56.

[3] ibd., 58.

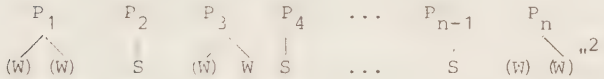
[4] ibd., 57.

[5] ibd., 55.

> "Apparently, in some parts of the line, only one weak position is present. If we assume that the structure of the line is consistent, and that one OR two weak positions can occur between two strong positions, we envision a rather more complex structure, (...), where there is one obligatory and one optional W between two S's."[1]

Die endgültige Struktur für ternäre Versmaße lautet nun:

"Triple Meter Line



"[2]

Diese Strukturbeschreibung läßt einerseits Verse zu, in denen die ungeraden Positionen von abwechselnd einem oder zwei W's besetzt sind, andererseits erlaubt sie Verse mit durchgehender Doppel- bzw. Einfachbesetzung der ungeraden Positionen, so daß letztere "in isolation, are indistinguishable from 'regular' iambic or trochaic lines."[3]

Auch für die hier beschriebenen ternären Metren ist, so Hascall, das Betonungsgipfelprinzip ohne weiteres anwendbar: es gilt wie für binäre Metren, daß Betonungsgipfel nur in S-Positionen auftreten dürfen.[4] Unterschiede bestehen jedoch in

---

[1] "Triple Meter", 59.
[2] ibd., 60.
[3] ibd., 61.
[4] vgl. ibd., 63.

den Bedingungen für die Besetzung von Positionen:

> "though each realized W or S is normally occupied by one syllable, as with duple meter, the conditions apply not to the W's and S's, but to the POSITION; in the odd positions this makes a difference, since the allowance of an extra syllable can apply only once in a sequence of two W's allowing three but not four syllables between two S's."[1]

Bei den für ternäre Versmaße geltenden Bedingungen handelt es sich um die Bedingungen 1, 2, 4 und 6 der eingangs zitierten sieben 'conditions', die wir hier noch einmal in ihrer teilweise leicht modifizierten Form anführen:[2]

> "Conditions for Position Occupancy. Each W and S corresponds to a single syllable, except according to the following:
> (Condition 1) An extra syllable is allowed to a Position if it forms part of the sequence V (WB) (h) V, where WB represents 'word boundary'.
> (Condition 2) A syllable consisting of a reduced vowel and a sonorant consonant, in eihter order, can be considered metrically nonsyllabic, hence as not assignable to a metrical position.
> (Condition 3) A sonorant consonant which is not word-initial may be counted as syllabic for metrical purposes in order to fill a W.[3]

---

[1] "Triple Meter", 63.

[2] Hascall übernimmt die Numerierung aus dem ersten Teil seines Aufsatzes; wir wählen aus Gründen der Übersichtlichkeit sowie hinsichtlich späterer Rückbezüge auf diese vier Bedingungen eine fortlaufende Numerierung von 1 bis 4.

[3] Hascall scheint allerdings die Notwendigkeit dieser Bedingung für ternäre Versmaße anzuzweifeln, denn er bemerkt: "Given the flexibility of line length, sure examples of (Condition 3) are difficult to obtain." (ibd., 63).

> (Condition 4) A non-optional W may be filled by the null element Ø if the flanking S positions are filled by stressed vowels.
> Note: Conditions (1) and (2) are disjunctive: either (1) or (2) but not both can apply to one Position."[1]

Vergleiche man nun die Bedingungen für binäre mit denen für ternäre Metren, so sei erkennbar, daß

> "(although)" fewer conditions apply in triple meter than in duple, those which do are identical to the conditions which apply in duple meter."[2]

Aufgrund der in der Strukturbeschreibung angelegten Variationsmöglichkeiten sowie durch die Überlappung der Bedingungen für die Positionsbesetzung ist zwar eine beachtliche Anzahl von Grenzfällen in den Klassen binärer und ternärer Versarten voraussehbar und z. T. auch tatsächlich vorhanden,[3] ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Metren wird jedoch von Hascall zum Schluß seines Aufsatzes angesprochen:

> "The rhythms of (triple meter) verse depend much more upon phrasal rhythms than do duple meters. That is, in duple meters, the major rhythmical effect comes largely from the alternation in lexical word stress, ...; whereas, in triple meters, the rhythm itself depends to a much greater extend on the subordination of various word stresses, by the rules of English phonology, to the stress pattern of the phrase."[4]

---

[1] "Triple Meter", 63.

[2] ibd., 65.

[3] Vgl. die Beispiele zum 'extended duple meter' (ibd., 54) sowie die Beispiele unter (18), ibd., 61.

[4] ibd., 67.

2.1.3 Die 'distinctive features'-Theorie K. Magnusons und F. G. Ryders

M/Rs metrische Theorie[1] entstand als Antwort auf die 1966 von H/K in CSP vorgelegte 'stress maximum'-Theorie. Wie H/K, so lehnen auch M/R den Fußbegriff ab und fassen die Verszeile als lineare Abfolge von abwechselnd metrisch starken und metrisch schwachen Positionen auf.

M/Rs erster Schritt bei der Erstellung einer Theorie der Metrik ist die 'scanning procedure', d. h. die Vorgehensweise bei der metrischen Anordnung des sprachlichen Materials:

"1) All meters are made up of alternation of even and odd positions which we label E and O. These metrical positions are called slots. Even slots are metrically prominent slots (by which we do not mean linguistically prominent syllables). Thus, in trochaic meters the first slot of the line is even. In iambic meters the first slot is odd. (Our use of these words differs in this respect from that of Halle-Keyser.)

2) A slot is open if it is occupied by more than a single syllable. The upper limit of occupancy has not been determined. Open slots may be obligatory as in dactylic verse and in the Greek ode forms or optional as in the classical hexameter and Mother Goose. Only odd slots may be opened. There are situations where the language does not signal clearly which of two consecutive odd slots is to be opened. This is a serious problem only in the first two odd slots of iambic meters. There is reason to suppose that the open slot is in an important sense dependent upon a contrasting environment. Where possible, therefore, we decide against open initial slots.By this rule the first of the two scansions below is improper.

O E O E O E O E
If I'd as much money as I could tell

O E O E O E O E
If I'd as much money as I could tell

3) A slot is closed if it is occupied by a single syllable. All even slots are closed.

---

[1] M/R: "The Study of English Prosody: An Alternative Proposal" in CE 31, 1970, 789 - 820 (Abk.: SEP)

[2] ibd. 802.

4) Under certain conditions a slot has no occupant. To align the meter we assign zero (Ø) to such slots. Zero occupancy can result from a missing upbeat in an otherwise iambic text. In some meters zero slots are obligatory to avoid contiguous even slots (e. g., the sixth slot in the pentameter line of a classical distich). Zero slots may not be created if, to do so, other slots must be opened. By this rule the first of the scansions below is improper.

O E O E O E O E O E
Ø But is captived, and proves weak or untrue.

O E O E O E O E O E
But is captived, and proves weak or untrue.'

M/R beschränken die Doppel- oder Mehrfachbesetzung auf metrisch schwache Positionen und gehen auf die phonetischen Bedingungen für solche Besetzungen nicht ein, während H/K angeben, unter welchen Bedingungen eine Position von mehr als einer Silbe besetzt werden darf, eine Doppelbesetzung jedoch für alle Positionen und außermetrischen Silben zulassen.

M/Rs nächster Schritt ist die Identifikation des die metrischen Positionen besetzenden sprachlichen Materials sowie die Ermittlung einer Reihe von distinktiven Merkmalen ('distinctive features')

> "(which) can be identified by examining the data for evidence of complementary distribution (of verbal phenomena) relative to the metrical contrast EVEN/ODD."[1]

M/R führten ihre Untersuchung von Unterscheidungsmerkmalen zunächst anhand deutschen Versmaterials durch, übertrugen ihre Ergebnisse jedoch anschließend - in entsprechend modifizierter Form - auf englische Verse. Diese Ergebnisse sind zusammengefaßt in dem folgenden Merkmalskatalog "with tentative definitions for English."[2]

---

[1] SEP, 803.
[2] ibd. 807.

"1) WORD-ONSET. A syllable is [+ WO] if it is the first syllable of a word.

2) WEAK. A syllable is [+WK] if it belongs to one of the following categories:
   (a) monosyllabic Group One words (e. g., thy , and, when, in, so, now, then, there, here, be, it, hence, toward, o);
   (b) verbs with a potential auxiliary function, regardless of whether the auxiliary function is present in the given instance (e.g., will, be, have, shall, can, must, may);
   (c) unstressed syllables of polysyllabic words (forty, besiege, trenches, thriftless, succession, excuse, the last two syllables of livery);
   (d) stressed syllables of polysyllabic Group One words (over, beside, under, theyself, every, unless, another, together, ever, and so forth).

3) STRONG. A syllable is [+ ST] if it belongs to one of the following categories:
   (a) syllables having the character of primary stress relative to their immediate morphological context (e. g., father, another, succession, mobilization, but not the first syllable in words of the type overcome). This definition assigns more than one [+ ST] feature to certain compounds, for example: storm-beaten, blood-letting, heartrending, grandfather),
   (b) monosyllabic Group Two words (e. g. heart, takes, fine, growth);
   (c) monosyllabic Group Two components of compounds having a - ST syllable in the immediate environment (e. g., counterpart).

4) PRE-STRONG. A syllable is + PS if it belongs to one of the two categories:
   (a) any [- ST] syllable preceding a [+ ST] syllable in a polysyllabic word (e. g. compare, complexion, before, the first two syllab of overcome, interrupt);
   (b) a [+ ST] syllable which immediately precedes a [+ ST] syllable in the same word (e. g., heartrending, grandfather, blackberry).[1]"

Die mittlere Silbe von 'another' erhält demnach die Merkmale [-WO, +WK, +ST, -PS] , die zweiten Silben von 'death-bed', 'landscape' und 'therefore' erhalten die Merkmale [-WO, -WK, -ST, -PS] ; die Merkmalskombination für die ersten Silben von 'many', 'therefore' und 'other' lauten: [+WO, +WK, +ST, -PS] .[2]

---

[1] SEP, fn. 21, 807. 'Group One': Präposition Pronomina, Artikel, etc.: 'Group Two': "nouns, verbs, and adjective/adverbs". (Vgl. 803).

[2] Vgl. das "Prosodic Alphabet", SEP, 808.

Der Benennung und Erläuterung der Merkmale lassen M/R die Errichtung einer "Expectation Matrix"[1] folgen, die angibt, in welcher der metrischen Positionen (E oder O) ein bestimmtes Merkmal "affirming" oder "non-affirming"[2] in bezug auf das metrische Schema ist. Diese Matrix ist ein ebenso abstraktes Ideal in der Relation zu sprachlichen Realitäten wie das abstrakte metrische Schema selbst[3] und dient innerhalb der Theorie lediglich als Bezugsrahmen anhand dessen entschieden werden kann, ob ein Merkmal - im Idealfall - als das metrische Schema bestätigend oder nicht bestätigend zu gelten hat:

''Expectation Matrix'[4]

	E	O
WO	+	-
WK	-	+
ST	+	-
PS	-	+

This distribution as a totality is linguistically impossible ([+PS], e. g. compare, in metrical odd being an automatic commitment to [-WO] in the following even). For each featur however, it indicates what is "normal" or expected, and it is consulted continuously in the formulation of the Base Rules. In its terms, every feature is either metrically affirming or non-affirming, depending upon its relation to the opposition even/odd."

Wir übergehen die von M/R im Anschluß an die Aufstellung der 'Expectation Matrix' für deutschsprachiges Versmaterial formulierten 'Base Rules'[5] und wenden uns denjenigen Basisregeln zu, die für Shakespeares 42. Sonnett aufgestellt worden sind.[6]

---

[1] Vgl. das "Prosodic Alphabet", SEP, 808.

[2] ibd.

[3] Vgl. M/R: "We assume, as indicated earlier, that all verse is in some degree unmetrical." (ibd., 808).

[4] SEP, 809.

[5] ibd., 810.

[6] Die Basisregeln erfüllen eine den von H/K aufgestellten Korrespondenzregeln entsprechende Funktion: "... the Base Rules of a

'Base Rules' [1]

1. $[\ F\ ] \longrightarrow [\ +PS\ ] \,/\, \underset{E}{[\ +PS\ ]}\ \_\_\_\_$

2. $[\ F\ ] \longrightarrow [\ +WK\ ] \,/\, \underset{E}{\begin{bmatrix} -WO \\ +WK \end{bmatrix}}\ \_\_\_\_$

3. $[\ -WO\ ] \longrightarrow [\ +ST\ ] \,/\, \left(\underset{E}{[\ +WK\ ]}\ X\ \_\_\_\_ \right\} \left\{ \_\_\_\_\ X\ \underset{E}{[\ +WK\ ]} \right)$

4. $[\ F\ ] \longrightarrow [\ -ST\ ] \,/\, \underset{O}{[\ +ST\ ]}\ X\ \_\_\_\_$

Diese Regeln sind zu verstehen "as predicting an infinite string in which sonnet no. 42 is a single segmental possibility, not as a set of rules for all the sonnets."[2]

M/R erläutern die Zusammensetzung und Funktionsweise der Basisregeln wie folgt:

---

metrics specify the conditions under which a feature may occur in a non-affirming relation to the meter. ... All Base Rules involve RELATIONS BETWEEN METRICAL SLOTS."(SEP 809) Vgl. H/K in (IDTIP), CE 32, 1971, 167: "Thus Base Rules perform for (M/R) the same function that correspondence rules for us ..."

[1] SEP, 817.

[2] "Second Thoughts on English Prosody" (SecTEP), in CE 32, 1971, 199.

"A Base Rule consists of two parts:
(1) a CONDITION which is non-affirming in terms of the Expectation Matrix and
(2) a RESULT which is affirming."[1]

So ist in Regel 1 [+PS] (in EVEN) die Bedingung, die gemäß der 'Expectation Matrix' (EM) nicht affirmativ ist; [+PS] in ODD ist das die EM bestätigende Ergebnis der Regelanwendung. Zusätzlich unterscheiden M/R zwischen "primary and secondary conditions".[2] In Regel 3 ist [+WK] in EVEN die primäre Bedingung, [-WO] in EVEN die sekundäre. Beide Bedingungen laufen der EM zuwider; das Ergebnis [+ST] in EVEN stellt das metrische Gleichgewicht nach Regelanwendung wieder her.

Zur weiteren Erläuterung paraphrasieren wir die Basisregeln im folgenden und orientieren uns dabei an den Vorschlägen, die von H/K in ihrer Diskussion der M/R-Theorie unterbreitet worden sind:[3]

Regel 1
In der Umgebung unmittelbar nach einer Silbe mit dem Merkmal [+PS], die eine metrische E-Position besetzt, muß jede Merkmalsgruppe ('feature cluster') [F] das Merkmal [+PS] enthalten

Diese Regel läßt Worte des Typs 'grandfather' ([+PS] + [-PS] +[-PS]) in der metrischen Relation O - E - O, nicht aber in E - O - E zu. Worte des Typs 'recreation' ([+PS] + [+PS] + [-PS] + [-PS]) sind zugelassen in der Abfolge E - O - E - O, aber nicht in O - E - O - E.

---

[1] SEP, 809.
[2] ibd.
[3] IDTIP, 168.

Regel 2

In der Umgebung unmittelbar nach einer Silbe in einer E-Position, die die Merkmale -WO und [+WK] enthält , muß jede Merkmalsgruppe das Merkmal +WK enthalten.

Diese Regel kommt zur Anwendung in Versen wie:

"Shapes its images around his songs"[1]

	(O)	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	-	-	+	-	+	+	
WK	-	+	-	+	+	+	+	+	-	
ST	+	-	+	-	-	-	+	-	+	
PS	-	-	-	-	-	+	-	-	-	

Auf [+WK, -WO] in Position 6 folgt [+WK] in Position 7

Regel 3

Einer Silbe mit dem Merkmal [+WK] - in EVEN - muß in der folgenden oder der vorausgehenden E-Position eine Silbe mit dem Merkmal [+ST] folgen, wenn diese Silbe gleichzeitig [- WO] ist.

Diese Regel trifft zu für die Positionen 6 und 8 im obigen Beispiel.

Regel 4

Einer Silbe in ODD, die das Merkmal [+ST] trägt, muß in der nächsten O-Position eine Silbe mit dem Merkmal [-ST] folgen.

Als Anwendungsbeispiel möge der folgende Vers dienen:

---

[1] Sylvia Plath: "Snakecharmer", in COL, 55.

"Assemble with the frail paleness of moths"[1]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	-	+	+	+	+	-	+	+
WK	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-
ST	-	+	-	-	-	+	+	-	-	+
PS	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Diese Regel trifft zu für die Positionen 7 und 9.[2]

Die Basisregeln sind - zwar in einem anderen Sinne als H/Ks - hierarchisch geordnet: Regeln, die die metrische Relation E - O betreffen, stehen an erster Stelle, da diese Relation "more highly governed"[3] ist als die Relation O - E, E - E und O - O:

> "... the model metrics places those rules governing contiguous slots before those which govern the noncontiguous metrical relations EVEN - EVEN and ODD - ODD. Within the former category, moreover, the rules which govern EVEN - ODD are placed before (rules) which (govern) the metrical relation ODD - EVEN. This reflects our repeated observation that an EVEN - ODD rule is necessary even when all other metrical relations are without constraints."[4]

Zusätzlich zu den bis jetzt vorgestellten Betonungs- und Basisregeln führen M/R in SecTEP eine weitere Betonungsregel ein, die besonders im Hinblick auf Regel 4 von Bedeutung ist:

> "A monosyllabic Group Two word (we shall include here verbal particles) contains the feature [-ST] bevore an adjacent [+ST] syllable if the latter includes the former in its phrasal domain or constituency."[6]

---

[1] Sylvia Plath: "Quija", in COL, 52.

[2] Regel 2 trifft zu für die Position 8 und 9, Regel 3 für die Positionen 4 und 2.

[3] SecTEP, 202.

[4] SEP, 810.

[5] i. e. die Regeln, die einer Silbe eine bestimmte Gruppe von Merkmalen zuordnen.

[6] SecTEP, 210.

M/R weisen darauf hin,

> "That where the second of two adjacent monosyllabic G2 words has its immediate phrasal constituency in what follows (and not in what precedes), back-to-back juxtaposition of [+ST] occurs."[1]

Wir stellen zur Illustration dieser Regel einige der von M/R angeführten Beispiele sowie einen Vers aus einem Gedicht Sylvia Plaths vor:

```
                +ST                  +ST     +ST
"When to the sessions of sweet silent thought"
   O   E   O  E  O    E     O    E O      E

       +ST             +ST           +ST     +ST
"And mistresses with great smooth marbly limbs"
 O    E   O  E   O      E      O     E   O  E

              +ST       +ST      +ST       +ST
"So let the blue lump poise between my knees"
  O  E    O    E  O     E     O  E    O    E

          +ST  +ST       +ST                +ST
"And the boy sent his greetings to the king"[2]
 O     E  O   E    O     E O     E   O  E

    +ST        +ST          +ST
"I saw slow flocked cows move"[3]
 O  E    O     E       O    E
```

---

[1] SecTEP, 211. Vgl. auch die weiteren diesbezüglichen Ausführungen M/Rs in fn. 14, ibd.

[2] ibd., 211

[3] Sylvia Plath: "Song for a Summer's Day" (CP 30)

2.1.4 Kritik an Magnuson und Ryder

Am Schluß ihres Aufsatzes "Second Thoughts on English Prosody" stellen M/R zwei Basisregeln auf, deren erste identisch ist mit Regel 1 aus SEP, während die zweite aus einer im Verlaufe der Untersuchungen postulierten, jedoch als einerseits zu stark befundenen und andererseits Verse "clearly outside the English iambic tradition"[1] zugelassen hervorgegangen ist. Diese Regeln lauten:

"B 1. [F] → [+PS] / [+PS] _____
E

B 2. [-PS] → [-ST] / [-ST] _____"[2]
E

Der Regelsatz klassifiziert die Verse

1) "To dry the raine on thy storme-beaten face" und 2)"And his loue-kindling fire did quickly steepe"[3] als metrisch, während der Vers 3) "Grandfather's strawberry alarm clock rang"[4] als unmetrisch klassifiziert wird.

Wir weiten darauf hin, daß es bezüglich dieser Verse die bereits in SEP vorgestellte Regel 1 ist, die die Verse 1) und 2) als metrisch, Vers 3) jedoch als unmetrisch beschreibt. Zur Veranschaulichung unterwerfen wir das zweite und dritte Beispiel zunächst den vier Basisregeln aus SEP und im Anschluß daran den Regeln B 1 und B 2 aus SecTEP:

---

[1] SecTEP, 216. Die Regel, derzufolge 1) und 2) unmetrisch, 3) jedoch metrisch ist, lautet: [F] → [-ST] + [-ST] . Vgl. SecTEP, 212).
E

[2] ibd., 216.

[3] ibd.

[4] ibd.

2) "And his loue-kindling fire did quickly steepe"

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	-	-	+	+	+	-	+
WK	+	+	-	-	+	-	+	-	+	-
ST	-	-	+	+	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

R1 kommt nicht zur Anwendung, da [+PS] nur in ODD (Pos. 3) auftritt.

R2 kommt nicht zur Anwendung, da [+ WK] in EVEN [+WO] und nicht [- WO] ist.

R3 kommt zur Anwendung in Pos. 2: auf [+WK] in EVEN folgt [- WO] und [+ ST] im folgenden EVEN.

R4 kommt zur Anwendung in Pos. 3.

B1 ist identisch mit R1 und kommt nicht zur Anwendung.

B2 kommt nicht zur Anwendung, da zwar die primäre, jedoch nicht die sekundäre Bedingung zutrifft: auf [- ST]in EVEN (Pos. 2) folgt [+ PS], [+ST] ist mithin erlaubt.

3) "Grandfather's strawberry alarm clock rang"

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	-	+	-	-	+	-	+	+
WK	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
ST	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+
PS	+	-	-	+	-	-	+	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

R1 wird verletzt in Pos. 4 und 5: auf [+PS] in EVEN folgt [-PS].

R2 wird eingehalten in Pos. 6: auf [+WK, -WO] in EVEN folgt [+WK] in ODD.

R3 wird eingehalten in Pos. 6 und 8: EVEN (6) ist [+WK], EVEN (8) hat die Merkmale [-WO, +ST].

R4 trifft zu für die Positionen 1 und 3 sowie 5 und 7.
B2 wie R1.

B2 kommt nicht zur Anwendung, da das Resultat der Regel, [-ST] bereits vorliegt und die sekundäre Bedingung [-PS] nicht zutrifft.

Unseres Erachtens erfährt die Einführung der Regel B2 keine überzeugende Begründung, da die genannten Verse bereits durch die vier SEP-Regeln hinreichend voneinander abgegrenzt werden. Wenn wir uns bezüglich unserer eigenen Untersuchungen jedoch für eine Aufnahme dieser Regel in den Analyseapparat entscheiden, so geschieht das in Hinsicht auf Verse wie den folgenden, von Beaver gegen M/Rs Theorie angeführten:[1]

"For the book now is a good one",[2]
O E O E O E O E

---

[1] Beaver, J. C.: "Current Metrical Issues" (CMI), in CE 33, 1971, 184; vgl. auch SecTEP, 208, für M/Rs Diskussion dieses Verses.

[2] Dieser Vers ist u. E. den sprachlichen Gegebenheiten in Sylvia Plaths Werk vergleichbar, da in beiden eine Anwendung der Regel 2 und 3 (aus SEP) durch Akkumulation von Einsilbern, d. h. Fehlen der primären bzw. sekundären Bedingung [-WO], verhindert wird.

> "where all syllables are [+WO] and where all syllables in even are [+ WK], and (these rules) will in general predict an infinite series of iambic lines which are exactly off-beat (that is, which are in reality trochaic lines), for such lines as (die obige; d. Verf.) would obey all the constraints imposed by the four rules."[1]

Dieser Vers wird jedoch durch die Regel [-PS] → [-ST] / $_{E}$[-ST] als unmetrisch identifiziert: da sie ohne die Bedingung [-WO] arbeitet, im Gegensatz zu der E-O Regel 2 und der E-E Regel 3:

"For the book now is a good one"

	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	+
WK	+	+	-	+	+	+	-	+
ST	-	-	+	-	-	-	+	-
PS	-	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8

B2 wird verletzt in den Positionen 2/3 und 6/7.

Durch Einführung dieser Regel werden die diesbezüglichen Argumente Beavers u. E. im Nachhinein entkräftet, und die wichtige Stellung der die Relation E-O betreffenden Basisregeln bestätigt.

2) M/R zufolge gilt jeder Vers als unmetrisch, der eine der - nunmehr fünf - Basisregeln verletzt. Diese u. E. strikte Verfahrensweise scheint rückführbar zu sein auf das Versäumnis

---

[1] CMI, 184.

M/Rs, zwischen unmetrischen Versen und Versen, in denen lediglich eine komplexere Aktualisation oder Realisation des abstrakten metrischen Schemas vorliegt, zu unterscheiden. M/Rs Hinweis darauf, daß etwa Donnes Verse in einem anderen Sinne 'metrisch' seien als Shakespeares,[1] ist u. E. ebenso ein Anhaltspunkt für eine mögliche Verwechslung der Konzepte 'Metrikalität' und 'Komplexität' wie M/Rs folgende Äußerung:

> 1) "Our rules imply individually and as a group, a hierarchical ordering in terms of degrees of approximation to a metrical absolute. This enables us to make observations about the relative metricality of a different text and different traditions."[2] (Hervorhebung d. Verf.)

Diese Erklärungen sind im Zusammenhang mit M/Rs Postulat zu sehen, daß

> 2) "a useful theory of prosody must recognize that all verse is in a real sense unmetrical."[3]

Die Autoren stützen sich dabei auf Žirmunskijs Feststellung, daß

> 3) "there is no pure rhythm in poetry. ... Rhythm exists as the interaction of two things: the natural characteristics of the verbal material, and the compositional law of alternation which, owing to the resistance of the verbal material, is incompletely realized."[4]

---

[1] Vgl. SecTEP, 214.

[2] SEP, 816.

[3] ibd., 799. Vgl. dazu SecTEP, 199: "in SEP ... we (rejected) the notion that the primary task of a theory of prosody is to distinguish between metrical and unmetrical lines."

[4] Žirmunskij, U., Introduction to Metrics, Den Haag, 1966, zitiert nach M/R, in SEP, 799.

Obwohl sich M/R in SecTEP von dem unter 2) genannten Standpunkt zurückziehen,[1] sind wir mit W. A. Bernhart[2] der Auffassung, daß M/R es nach wie vor versäumen, die Begriffe Metrikalität und Komplexität voneinander zu trennen:

> "What is implied in (...) statement (3)) is the fact that in most cases lines have some degree of complexity because they deviate, at least to some extent, from the pattern; and it is, therefore, also implied that almost all lines show some kind of irregularity, which is measurable in degrees of complexity; but it is not implied that, as a consequence, all lines are unmetrical. Magnuson and Ryder are misinterpreting Žirmunskij in this case. It is obvious that the basis of this misinterpretation is a fundamental confusion of the concepts of metricality and complexity."[3]

Wir stellen zur Veranschaulichung eine Reihe von Versen vor, die von M/R als unmetrisch befunden werden, geben die jeweils verletzten bzw. zutreffenden Regeln an und stellen sie gleichzeitig nach Maßgabe des Analyseverfahrens Bernharts vor. Verse, die auch nach der Betonungsgipfeltheorie unmetrisch sind, werden durch (+) gekennzeichnet

1) "Fly away! fly away! you dangerous thing!"[4]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	+	-	+	+	-	+
WK	-	+	+	-	+	+	+	-	+	-
ST	+	-	+	+	-	+	-	+	-	+
PS	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

---

[1] "In the present paper we ignore this question and call any string metrical which is predicted by the rules of a prosody." (SecTEP, fn. 2, 199).

[2] "Complexity and Metricality", in Poetics 12, 1974, 113 - 141.

[3] ibd. 132.

[4] SecTEP, 204.

R1 wird verletzt in Pos. 2/3; B2 wird verletzt in Pos. 2/3; R2 wird eingehalten in Pos. 6/7; R4 wird verletzt in Pos. 1 und 3.

"affirming: 6 contradicting: 2 neutral: 1

6 : 2 : 1"[1]

Die unterbrochene Linie stellt das metrische Schema dar, die durchgezogene gibt die Fülle des Metrums mit dem sprachlichen Material an. Eine Zeile wird repräsentiert (im Falle des jambischen Pentameters) durch zehn Positionen, die abwechselnd'oben' und 'unten' liegen, und so die Alternationen von O und E wiedergeben. Gezählt werden jedoch nicht die Positionen, sondern die Wechsel zwischen diesen. Legt man nun dem metrischen Schema das konkrete sprachliche Material auf (durchgezogene Linie) und vergleicht die beiden Linien, wird die Art und Häufigkeit der Abweichung vom metrischen Schema deutlich. Diese drei Ziffern, die sich durch Zählen der Wechsel zwischen den Positionen ergeben, bedeuten: 1. Wechsel die das Metrum bestätigen (im obigen Falle 6) bzw. sich mit der Linie des abstrakten Schemas decken; 2. Wechsel, die dem Metrum zuwiderlaufen, bzw. die Linien des Schemas durchkreuzen (im obigen Falle 2); 3. neutrale Wechsel, die verursacht werden durch zwei (oder mehr) aufeinanderfolgende betonte oder unbetonte Silben.[2] Neutrale Wechsel laufen parallel zu einer (gedachten) Verbindungslinie zwischen den E-Positionen bzw. O-Positionen.

---

[1]"Complexity and Metricality", 117.
[2]Vgl. ibd.

Anhand der drei Ziffern läßt sich nun die Entscheidung treffen, ob ein Vers metrisch oder unmetrisch ist:

> "a line is metrical when there are a greater number of affirming changes of position than of contradicting changes; and it is unmetrical when there are more contradicting than affirming changes of position; when there is a balance of affirming and contradicting changes a line is neutral.
>
> The number of level (neutral) changes of position in a line is not relevant for metricality in a stricter sense. It is very important, however, as a stylistic criterion. If the number of neutral changes in a pentameter line is more than 4, i. e., if there are more neutral than other changes, the line has little movement and consequently is more prose-like; it is not verse-conscious (and therefore not 'metrical' in a broader sense). ...
>
> The 'normal' line is 'metrical' and 'verse-conscious' in the senses defined. 1) is such a normal line."[1]

2) "Making driftwood more blest than living lips"[2]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	+	-	+	+	+	+	-	+
WK	-	+	-	-	+	-	+	-	+	-
ST	+	-	+	-	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

---

[1] "Complexity and Metricality", 117. Vgl. Bernharts Definition der beiden Termini (ibd., 132): "metricality is a quality of word sequences which are acceptable as actualizations of an abstract pattern of changes between prominences and non-prominences. It is an oppositional quality, that is, such sequences are either metrical or not. Complexity, on the other hand, is a criterion of measuring the degree to which word sequences deviate from such an abstract pattern. It is a graded quality, that is, such sequences are either more or less complex."

[2] SecTEP, 2o5.

B2 wird verletzt in Pos. 2/3; R2 wird verletzt in Pos. 2/3; R3 wird verletzt in Pos. 2 und 4; R4 wird verletzt in Pos. 1 und 3.

5 : 3 : 1

3) "Jack and Jill went up the hill ..."[1]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E ...
WO	+	+	+	+	+	+	+			
WK	-	+	-	-	-	+	+			
ST	+	-	+	-	+	-	-			
PS	-	-	-	-	-	-	-			
	1	2	3	4	5	6	7			

B2 wird verletzt in Pos. 2/3, 4/5, 6/7; R4 wird verletzt in Pos. 1 und 3, 3 und 5, 5 und 7.

O : O : 6

4) "And doe not drop in for an after losse"[2]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+
WK	+	+	+	-	-	+	+	+	+	-
ST	-	-	-	-	+	-	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B2 wird eingehalten in Pos. 2/3, wird verletzt in Pos. 4/5 und eingehalten in Pos. 6/7; R4 wird eingehalten in Pos. 6 und 7.

3 : 2 : 4

---

[1] SecTEP, 207.
[2] ibd.

5) "For the book now is a good one"[1] (+)

	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	+
WK	+	+	-	+	+	+	-	+
ST	-	-	+	-	-	-	+	-
PS	-	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8

B2 wird verletzt in Pos. 2/3 und 6/7.

O : 4 : 3

6) "Thou doost loue her, because thou knowst I loue her"[2]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	(O)
WO	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
WK	+	+	-	+	+	+	+	-	+	-	+
ST	-	-	+	-	-	+	-	+	-	+	-
PS	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

B2 wird verletzt in Pos. 2/3; R2 wird eingehalten in Pos. 6/7; R3 wird eingehalten in Pos. 4 und 6; R4 wird eingehalten in Pos. 3 und 5.

6 : 2 : 2

7) "Guilding pale streames with heauenly alcumy"[3]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	+	+	+	+	-	+	-	-
WK	-	+	-	-	+	-	+	-	+	+
ST	+	-	-	+	-	+	-	+	-	-
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

[1] SecTEP, 208.

[2] ibd.

[3] ibd.

B2 wird eingehalten in 2/3; R2 wird verletzt in 2/3; R4 wird eingehalten in 1 und 3.

6 : 1 : 2

8) "How many bards gild the lapses of time"[1] (+)

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+
WK	+	+	+	-	-	+	-	+	+	-
ST	-	+	-	+	+	-	+	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B2 wird verletzt in Pos. 6/7, eingehalten in Pos. 8/9; R2 wird eingehalten in Pos. 8/9; R3 wird verletzt in Pos. 6 und 8; R4 wird verletzt in Pos. 5 und 7.

4 : 3 : 2

9) "After forty days fasting had remained"[2]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	+	-	+	+	-	+	+	-
WK	+	+	-	+	-	-	+	+	+	-
ST	+	-	+	-	-	+	-	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

---

[1] SEP, 817.

[2] IDTIP, 16o.

B2 wird verletzt in Pos. 2/3, eingehalten in Pos. 4/5 und 8/9; R2 wird verletzt in Pos. 2/3 und 4/5; R3 wird verletzt in Pos. 2 und 4 sowie 4 und 2,[1] eingehalten in Pos. 8 und 10; R4 wird verletzt in Pos. 1 und 3.

3 : 3 : 3[2]

10) "Serves thy mind to invade the fight? is't best to (+)

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	O
WO	+	+	+	+	+	–	+	+			
WK	–	+	–	+	+	–	+	–	set upon"[1]		(+)
ST	+	–	+	–	–	+	–	+			
PS	–	–	–	–	+	–	–	–			
	1	2	3	4	5	6	7	8	(9	10	11 12 13 14)

B2 wird verletzt in Pos. 2/3; R 3 wird eingehalten in Pos. 4 und 6; R4 wird verletzt in Pos. 1 und 3.

9 : 3 : 1

11) "Down the long tower stairs hesitating"[3]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	–	+	+	–	–	–
WK	+	+	–	–	+	–	–	+	+	+
ST	–	–	–	+	–	+	+	–	–	–
PS	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

[1] Vgl. jedoch Bernhart, 122. Seine Analyse hat das Resultat 2 : 3 : 4.

[2] IDTIP, 160.

[3] English Stress, 174.

B2 wird eingehalten in Pos. 2/3 und 8/9; R2 wird eingehalten in Pos. 8/9; R3 wird verletzt in Pos. 8 und 10; R4 wird eingehalten in Pos. 7 und 9.

3 : 1 : 5[1]

12) " Authorizing thy trespass with compare"[2]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	-	-	+	+	-	+	+	-
WK	-	+	+	+	+	-	+	+	+	-
ST	+	-	-	-	-	+	-	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

B2 wird eingehalten in Pos. 2/3 und 4/5; R2 wird eingehalten in Pos. 2/3; R3 wird verletzt in Pos. 2 und 4; R4 wird eingehalten in Pos. 1 und 3.

3 : 1 : 5

13) "Introduced grandfather to amuse friends "[3]

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	-	+	-	-	+	+	-	+
WK	+	+	-	-	-	+	+	+	-	-
ST	-	-	+	+	+	-	-	-	+	+
PS	+	+	-	+	-	-	-	+	-	-
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

---

[1] Vgl. jedoch Bernhard, 123, 2: 3: 4.
[2] IDTIP, 169.
[3] SEP, 801 und SecTEP, 200.

R1/B1 wird verletzt in Pos. 2/3, 4/5 und 8/9; B2 wird verletzt in Pos. 2/3 und 8/9, eingehalten in Pos. 6/7; R2 wird verletzt in Pos. 2/3, eingehalten in Pos. 6/7; R3 wird verletzt in Pos. 8 und 6; R4 wird verletzt in Pos. 3 und 5.

O : 3 : 6[1]

14) "Grandfather's strawberry alarm clock rang"[2]

O E O E O E O E O E

3 : 1 : 5

Ein Vergleich der Anzahl der Regelverletzungen in den 14 Versen zeigt, daß bereits die Verletzung einer Regel genügt, um einen Vers als unmetrisch zu klassifizieren (vgl. 4)). Ebenso unmetrisch ist allerdings nach Maßgabe M/Rs Vers 13) mit einer dreimaligen Verletzung der Regel 1, einer zweimaligen Verletzung der Regel B2 sowie einer je einmaligen Verletzung der Regeln R2, R3 und R4.

Bei der Betrachtung der Verse mit sogenannten 'doppelten Trochäen'[3] (vgl. 2), 8), 9) und 10)) läßt sich jedoch feststellen, daß jeweils mindestens zwei Regeln verletzt werden,

---

[1] Bernhart kommt bezüglich dieses Verses zu einem anderen Ergebnis: 1 : 2 : 6; vgl. "Complexity and Metricality",117.

[2] SecTEP, 216; vgl. S. 69f bzgl. der Regelverletzungen und -anwendungen.

[3] Vgl. IDTIP, 160 und SecTEP, 205.

nämlich B2 und R4, und maximal vier, nämlich B2, R2, R3 und R4, die allerdings immer nebeneinanderliegende bzw. sich überlappende Positionen betreffen.[1] In allen vier Beispielen schlägt sich dies mit einem dreifachen das Metrum durchkreuzenden Wechsel nieder. Wir stellen dies anhand der folgenden Tabelle dar.

	R1 (Pos.)	B2 (Pos.)	R2 (Pos.)	R3 (Pos.)	R4 (Pos.)	Bernhart
2)		2/4	2/3	2/4	1/3	5 : 3 : 1
8)		6/7		6/8	5/7	4 : 3 : 2
9)		2/3	2/3 4/5	2/4	1/3	3 : 3 : 3
10)		2/3			1/3	9 : 3 : 1

Tabelle 2

Auffallend ist, daß von den drei Versen, die nach Bernhart im strengen und im weiteren Sinne unmetrisch sind (3), 5) und 13)), H/K lediglich einen, nämlich Vers 5), ebenfalls als unmetrisch einordnen.

Um nun innerhalb der Theorie M/Rs zwischen komplexen und unmetrischen Versen unterscheiden zu können, bietet sich das folgende Verfahren an:

1) Für jeden Vers wird zunächst angegeben, welche Regeln angewandt werden müssen; dann wird
2) die Anzahl und Art der Regelverletzungen ermittelt und schließlich wird
3) die Expectation Matrix zu Rate gezogen, anhand derer für jede Position festgestellt werden kann, welche Merkmale jeweils der EM entsprechen und ihr zuwiderlaufen.

---

[1] Daß Regelverletzungen in dieser Kombination nicht automatisch auf doppelte Inversionen schließen lassen, wird ersichtlich aus Vers 1); allerdings unterscheidet er sich von den obigen durch eine zusätzliche Verletzung der Regel R1.

Auf diese Weise ließe sich für jeden Vers ein Index ermitteln - der gegebenenfalls in Relation zur Anzahl der Positionen zu setzen wäre, um einen Vergleich zwischen Versen mit variierender Positionszahl zu gestatten - anhand dessen Aussagen über die Komplexität und Metrikalität eines Verses ermöglicht werden könnten.

N.B.: Unsere von Bernhart abweichende Darstellungen der Verse 9), 11) und 13) resultieren bei 9) auf unserer Einstufung von 'after' als [+stress] + [-stress], während Bernhart für die erste Silbe [-stress] setzt, sowie auf unserem [-stress] für 'days', das Bernhart betont; bei 11) erhält 'down' u. E. [-stress], während B. es als [+stress] einstuft; in 13) werten wir 'grandfather' als [+stress] + [+stress] + [-stress], B. läßt nur die erste Silbe als [+stress] gelten.

2.1.5 Begründung für die Ablehnung des 'stress maximum' - Prinzips

Wenn wir uns bezüglich unserer eigenen Untersuchungen trotz der von Beaver, Freeman und Hascall aufgezeigten Vorteile der Theorie H/Ks und der vor allem von Beaver vorgetragenen Bedenken gegenüber der Theorie M/Rs sowie unserer eigenen Kritik an M/R für die 'distinctive feature'-Theorie und gegen die 'stress maximum' - Theorie entscheiden, so geschieht das aus den folgenden Gründen:

1) Eine komparative Stilanalyse - innerhalb des Werkes eines Autors, in bezug auf mehrere Autoren derselben Stilperiode oder zwischen mehreren Stilperioden - ist ohne eine Anwendung des 'sm'-Prinzips sehr gut möglich: so hat J. Bailey in mehreren seiner Aufsätze gezeigt, daß auf statistischem

Wege signifikante Stilunterschiede herausgearbeitet werden können, indem etwa die Besetzung der O-Positionen - durch eine oder mehrere Silben - oder die Realisierung von Ikten (d. h. die Besetzung von E-Positionen durch Silben, die das Merkmal [+ ST] tragen) ermittelt wird.[1]

2) Der SM-Theorie zufolge kann die letzte S-Position eines Verses keinen Betonungsgipfel tragen außer - unter bestimmten Umständen - in Versen, in denen dieser letzten Position noch eine außermetrische, unbetonte Silbe folgt. Ausgehend von den Untersuchungen Baileys, aus denen hervorgeht, daß die Realisierung des letzten Iktus in der Tat von Bedeutung für eine komparative Analyse sein kann,[2] kommen wir zu dem Schluß, daß die SM-Theorie die Untersuchung eines wichtigen stilistischen Entscheidungskriteriums nicht wahrnimmt. Auch im Falle eines Verses mit zusätzlicher extrametrischer Silbe muß nicht automatisch ein Betonungsgipfel vorliegen, so daß man etwa unterteilen könnte in Verse mit Betonungsgipfel in der letzten S-Position (oder: Verse mit weiblichem Ausgang) und Verse ohne Betonungsgipfel in der letzten S-Position (oder: Verse mit männlichem Ausgang): wenn die vorletzte Position eines (jambischen) Verses von einer betonten Silbe besetzt ist, kann auch bei Versen mit weiblicher Endung kein Betonungsgipfel vorliegen. Die Vergleichbarkeit der durch die Berechnung von 'stress maxima' erstellten Statistiken scheint u. E. durch dieses Vorgehen in hohem Maße erschwert bzw. gefährdet zu sein.

---

[1] Bailey, J.: "The Stress Meters of Goethe's 'Der Erlkönig'" in LaST., 2 , 4, 1969, 339 - 51; "Some Recent Developments in the Study of Russian Versification" in LaST., 5, 3, 1972, 155 - 91; "Linguistic Givens and Their Metrical Realizations in a Poem by Yeats" in LaST., 8 , 1, 1975, 21 - 33.

[2] Vgl. Bailey: "Some Recent Developments in the Study of Russian Versification", LaST 5, 3, 1972, 155 -191.

3) Das SM-Prinzip wird u. E. einem der wichtigsten Charakteristika syllabotonischer und jambisch-anapästischer Verse, nämlich dem Prinzip der Alternation von 'Hebungen' (i. e. E-Positionen) und 'Senkungen' (i. e. O-Positionen) nicht gerechnet. In Beachtung dieses Wechsels zwischen metrisch starken und metrisch schwachen Positionen haben demgegenüber M/R Regeln erstellt, deren Bedingungen und Resultate auf die metrischen Relationen EVEN-ODD, ODD-EVEN, EVEN-EVEN und ODD-ODD eingehen.

4) Verse, die keinen Betonungsgipfel aufweisen, sind in H/Ks Theorie als metrisch ambig zu klassifizieren, d. h. sie können entweder trochäisch oder jambisch sein. Wir sind mit M/R der Meinung, daß H/Ks Theorie mithin Versen wie

"Batter my heart! Three-personed God, for you "[1]
O E O E O E O E O E

nicht gerecht wird, wenn sie eine trochäische Skandierung dieser "tightly structured iambic pentameter line"[2] zuläßt, weil keine der fünf lexikalisch betonten Silben ein Betonungsgipfel sein kann: "Bat-" steht am Versbeginn, "heart" vor einer syntaktischen Grenze, "Three-" folgt dieser Grenze, "per-" führt mit "Three-" zum Betonungsausgleich und "God" steht abermals vor einer syntaktischen Grenze. Ähnliches gilt für das bereits zitierte

"Jack and Jill went up the hill ..."[3]
O E O E O E O ...

---

[1] SecTEP, 200.
[2] ibd.
[3] SecTEP, 207.

in dem die lexikalisch betonten Silben entweder am Versanfang stehen oder sich gegenseitig ausgleichen und so die Bildung von Betonungsgipfeln vermeiden.

Das Argument der Ambiguität läßt sich zwar mit dem Hinweis auf den in einem Text herrschenden "Systemzwang"[1] entkräften, doch sind wir der Meinung, daß eine Theorie, die nicht in der Lage ist, das sprachliche Material eines Verses in angemessener Weise mit dem metrischen Schema in Einklang zu bringen, einem wie auch immer gearteten Korpus (metrischer) Texte kaum gerecht werden kann.[2]

5) Schließlich sind wir mit M/R der Auffassung, daß eine metrische Theorie, die den Vers

"Introduced grandfather to amuse friends"[3]
O E O E O E O E O E

als metrisch zuläßt, da er keinen Betonungsgipfel in einer metrisch schwachen Position aufweist, "represents the total breakdown of (the system of English prosody), the complete relaxation of all its constraints.'[4] In H/Ks Theorie ist dieser Vers 'a perfectly "metrical", though no doubt rather complex actualization of an iambic pentameter line."[5]:

---

[1] SecTEP, 208.

[2] Vgl. M/Rs Diskussion der Ambiguität in SecTEP, fn. 3, 200 sowie Beavers Argumente in CMI, 181 f, in denen er eine M/R entgegengesetzte Auffassung vertritt.

[3] SEP, 801 und SecTEP, 200.

[4] SEP, 801.

[5] ibd.

"Introduced grandfather to amuse friends"

Der Vers weist nach Maßgabe der Bedingungen H/Ks eine Komplexität von 9 auf und wäre daher etwa vergleichbar mit Versen wie

"Wylugh, elm plane, assh, box, chasteyn, lynde laurer"[1]

mit einer Komplexität von 7, oder

"Down the long tower stairs hesitating"[2]

mit einer Komplexität von 9.

---

[1] English Stress, 174.
[2] ibd.

3. IDENTIFIKATION UND KLASSIFIKATION DER VERSARTEN IN FÜNF SCHRITTEN

3.1 Einleitung

Wir gehen bei unserer Untersuchung davon aus, daß in Sylvia Plaths Werk mehrere, zunächst nicht identifizierte Versarten nebeneinanderstehen, die durch die Methoden der generativen Metrik unterschieden und beschrieben werden können.

Die Identifikation und anschließende Klassifikation wird in mehreren Schritten vollzogen:

1. Schritt: Das gesamte Textkorpus (235 Gedichte) wird den Regeln Magnusons und Ryders - unter Hinzuziehung der Bedingungen zur Positionsbesetzung nach Hascall - unterworfen. Stücke, die diesen Regeln genügen, bilden die erste Klasse.

2. Schritt: Die übrigen Verse werden neuen Basisregeln unterworfen; die Bedingungen zur Positionsbesetzung sowie die allgemeine Strukturbeschreibung werden modifiziert. Stücke, die dieser Strukturbeschreibung und den geänderten Bedingungen und Regeln genügen, bilden die zweite Klasse.

3. Schritt: Für das Restkorpus wird eine modifizierte Strukturbeschreibung erstellt; Basisregeln sind für diese - ausschließlich akzentzählenden - Verse weder erforderlich noch - aufgrund fehlender Erwartungen gegenüber dem Metrum, etwa im Sinne eines Wechsels von E und O bzw. m und u erstellbar. Verse,die der Strukturbeschreibung genügen, bilden die dritte Klasse (A III a).

Es gilt festzuhalten, daß Schritt 3 und 4 simultan zu vollziehen sind, wohingegen die Abfolge 1 und 2 nicht umkehrbar ist.

4. Schritt: Die restlichen Verse werden auf ihre Syllabizität hin untersucht. Wir erstellen eine Strukturbeschreibung sowie eine Bedingung zur Positionsbesetzung. Basisregeln sind zur Beschreibung syllabischer Verse nicht vonnöten. Diese Verse bilden die vierte Klasse (Klasse B).

In der dritten und vierten Klasse operiert jeweils nur eine der zwei in den Klassen A I und A II gleichzeitig geltenden Beschränkungen; in Klasse A III a werden nur Akzente, in Klasse B nur Silben 'gezählt'.

5. Schritt: Die Verse, die bislang keiner Klassifizierung zugeführt werden konnten, lassen keine metrischen Strukturen erkennen. Wir schlagen zur Analyse dieser Verse andere, nicht-metrische Parameter vor; diese 'freien' Verse bilden die Klasse A III c.

3.1.1 Erster Schritt: Klasse A I (streng alternierende Verse)

Wir bedienen uns bei unserer Untersuchung

1.) der von M/R vorgeschlagenen Betonungsregeln, die einer Silbe eine Gruppe von distinktiven Merkmalen ([±WO],[±WK],[±ST] und [±PS]) zuordnen;
2.) der folgenden, ebenfalls von M/R aufgestellten Betonungsregel: "A monosyllabic Group Two word (we shall include here verbal particles) contains the feature [-ST] before an adjacent [+ST] syllable if the latter includes the former in its phrasal domain or constituency."[1],
3.) der fünf Basisregeln M/Rs:

[1] SecTEP,21o

BR 1 [F] ---> [+PS] / [+PS] _____
E

BR 2 [-PS] ---> [-ST] / [- ST] _____
E

BR 3 [F] ---> [+WK] / [- WO] _____
[+ WO]
E

BR 4 [-WO] ---> [+ ST] / [+WK] X ____
E
_____ X [+WK]
E

BR 5 [F] ---> [-ST] [-ST] X ____
O

4. der folgenden Bedingungen zur Positionsbesetzung:
   1) "An extra syllable ist allowed to a Position if it forms part of the sequence V(WB)(h)V, where WB represents 'word boundary'".[1]
   2) "A y-glide can be counted as syllabic in a W (i.e. ODD, d. Verf.), where necessary to prevent Ø-occupancy."[2]
   3) "A syllable consisting of a reduced vowel and a sonorant consonant, in either order, can be considered metrically nonsyllabic, hence as not assignable to a metrical position."[3]
   4) "A sonorant consonant which is not word-initial may be counted as syllabic for metrical purposes in order to fill a W (i.E. ODD, d. Verf.)."[4]
   5) "A monosyllabic word not directly dominated by NOUN, ADJECTIVE, or VERB may constitute a single Position with a preceding stressed or unstressed syllable."[5]

---

[1] Hascall, D. L.: "Triple Meter", 51.

[2] ibd.

[3] ibd., 52

[4] ibd.

[5] ibd.

6) "The initial W (i.e.ODD) of an iambic line or the final W (ODD) of a trochaic line may be filled by the null element Ø."[1]

7) "A non-optional W (ODD) may be filled by Ø if the flanking S positions (i.e. EVEN-Positionen, d.Verf.) are filled by stressed vowels."[2]

8) "(Definition: A cesura is a phonological pause usually at a major constituent break and always in the enviroment WB__WB.) In the center portion of the line(...), a W (ODD) may be filled by Ø."[3]

Diesen Bedingungen Hascalls fügen wir zwei weitere hinzu:

9a) Unmittelbar vor oder nach der Zäsur kann eine O-Position durch zwei Silben besetzt sein, wobei mindestens eine der beiden Silben das Merkmal [-ST] tragen muß.

1o) Der Anteil doppelt besetzter O-Positionen darf 1o % nicht übersteigen.

5.) M/Rs Bedingung, daß Nullbesetzungen nicht geschaffen werden dürfen, wenn dadurch andere (ODD-) Positionen 'geöffnet', d.h. doppelt besetzt werden müßten.[4]

Wir gehen mit M/R davon aus, daß die metrische Struktur einer Verszeile als Alternation von metrisch starken (E-) Positionen und metrisch schwachen (O-) Positionen zu verstehen ist, also etwa für den jambischen Pentameter O E O E O E O E O E, für den trochäischen Vierheber E O E O E O E O lautet.

---

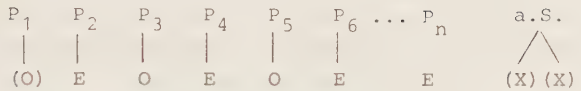
[1] "Triple Meter", 52.

[2] ibd., 53

[3] ibd.

[4] Vgl. SEP,8o2 und S.22

Strukturbeschreibung A I



X Silbe mit den Merkmalen [+WK, -ST]

O Silbe mit dem Merkmal [-ST]
oder
Silbe mit dem Merkmal [+ST], unter der Voraussetzung, daß BR 5 gilt.

E Silbe mit den Merkmalen [+WO, -WK, +ST, -PS]
oder
Silbe mit dem Merkmal [-ST], unter der Voraussetzung, daß BR2 gilt
oder
Silbe mit dem Merkmal [+PS], unter der Voraussetzung, daß BR1 gilt
oder
Silbe mit dem Merkmal [+WK], unter der Voraussetzung, daß BR4 gilt
oder
Silbe mit den Merkmalen [-WO, +WK], unter der Voraussetzung, daß BR3 gilt.

Erläuterung der Abkürzungen:

O = ODD - metrisch schwache Position,

E = EVEN = metrisch starke Position,
(X) = fakultative außermetrische Silbe, (O) = fakultative O-Position.

Wir führen die metrische Analyse anhand einiger Texte exemplarisch vor, wobei die Auswahl dieser Texte von den folgenden Kriterien bestimmt wird:

1) Zunächst sollen Verse vorgestellt werden, deren Strukturprinzip spontan erkennbar ist, in denen zwar gelegentlich charakteristische 'Komplexitäten' (etwa die Inversion des ersten 'Fußes') auftreten, die jedoch darüberhinaus völlig regelmäßig sind.

2) Daran anschließend werden Verse analysiert, deren Klassifizierung nicht spontan vollziehbar ist, und die als äußerst komplexe Realisierungen des metrischen Schemas anzusehen sind.

3) Abschließend werden einige Verse vorgestellt, die den Regeln und Bedingungen der Klasse A I nicht genügen.

"Mad Girl's Love Song" (CG 7)

Dieses Stück stammt aus dem Jahre 1953 (Phase I); es ist eine der sechs von S. Plath verfaßten Villanellen, die ausnahmslos in der ersten Werkphase entstanden sind.

I,1	"I	shut	my	eyes	and	all	the	world	drops	dead;"
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
WK	+	-	+	-	+	-	+	-	-	-
ST	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Nach Anwendung der unter 2) genannten Betonungsregel[1] erhält "drops" das Merkmal [-ST] und ist somit 'affirming' im Sinne der 'Expectation Matrix', welche damit in allen Positionen erfüllt ist, so daß sich eine Anwendung der Basisregeln erübrigt.

I,2	"I	lift	my	lids	and	all	is	born	again."	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
WK	+	-	+	-	+	-	+	-	+	+
ST	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-

Vers 2 erfüllt die 'Expectation Matrix' in den Positionen 1 bis 9; in Pos. 1o wird die Erwartung zwar 'enttäuscht', doch ist eine Anwendung der BR 3[2], da es sich um die letzte Position des Verses handelt, nicht angezeigt.

I,2	"(I	think	I	made	you	up	inside	my	head.)"	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+
WK	+	-	+	-	+	-	+	+	+	-
ST	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-

---

[1] Vgl. S. 89

[2] BR 3: [F] --- [+WK] / $\underset{E}{\left[\begin{smallmatrix}-WO\\+WK\end{smallmatrix}\right]}$ _____

Aufgrund der Merkmale -WO, + WK in Pos. 8 kommt BR 3 zur Anwendung; die Regel wird eingehalten, da Pos. 9 durch "by" (+ WK) besetzt ist. Die Präposition "up" in Pos. 6 erhält als 'verbal particle' das Merkmal [+ST].

II,2 "And arbitrary blackness gallops in:"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	-	-	+	-	+	-	+
WK	+	-	+	+	+	-	+	-	+	-
ST	-	+	-	-	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

BR2[1] und 3 kommen zur Anwendung in Pos. 4 aufgrund -ST bzw. -WO, + WK . Wie "up" (I, 3; Pos. 6) erhält "in" als 'verbal particle' das Merkmal +ST .

IV,1 "God topples from the sky, hell's fires fade"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+
WK	-	-	+	+	+	-	-	-	+	-
ST	+	+	-	-	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Die Betonungsregel (2) kommt in Pos. 1 nicht zur Anwendung, da "God"Nominalphrase, "topples" jedoch Verbalphrase ist[2]; das metrische Gleichgewicht wird allerdings wiederhergestellt durch Anwendung der BR 5 [3] (für Pos. 1).
BR 2 kommt zur Anwendung in Pos. 4, die Bedingung 3) der unter (4) genannten Bedingungen zur Positionsbesetzung trifft zu für Pos. 9; "hell's" (Pos. 7) ist nach Anwendung der Betonungsregel (2) affirmativ.

[1] BR 2: [-PS] ---> [-ST] $[-ST]_E$ ______

[2] Vgl. die Erläuterungen M/Ps bezüglich der Anwendung dieser Regel in SecTEP,

[3] BR 5: [F] ---> [+ST] $[+ST]_O$ X ______

VI,2 "At least when spring comes they roar back again.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-
WK	+	-	+	-	-	+	-	-	+	+
ST	-	+	-	+	+	-	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-

Durch /̄+ST̲/̄ in Pos. 5 kommt BR 5 zur Anwendung und wird eingehalten, da nach Anwendung der Betonungsregel (2) "roar" (Pos. 7) das Merkmal /̄-ST̲/̄ erhält. Das nicht-affirmative Merkmal /̄-ST̲/̄ in Pos. 6 führt zur Anwendung der BR 2.

"Song for Summer's Day" (vgl. Anh.)

I,1 "Through fen and farmland walking"

	O	E	O	E	O	E	X
WO	+	+	+	+	-	+	-
WK	+	-	+	-	-	-	+
ST	-	+	-	+	-	+	-
PS	-	-	-	-	-	-	-

Keine der fünf Basisregeln kommt zur Anwendung, da keine der in bezug auf die 'Expectation Matrix' negativen Bedingungen zutrifft, aufgrund derer die Regeln angewandt werden müßten.

I,2 "With my own country love"

1	2	3	4	5	6
O	E	O	E	O	E

BR 2 kommt zur Anwendung in den Positionen 2 und 3.

I,3 "I saw slow flocked cows move"

	1 O	2 E	3 O	4 E	5 O	6 E
WO	+	+	+	+	+	+
WK	+	-	-	-	-	-
ST	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-

Keine der fünf Regeln trifft nach Anwendung der Betonungsregel (2) zu.

I,4 "White hulls of their day's cruising"

	1	2	3	4	5	6	7
	O	E	O	E	O	E	X
WO	+	+	+	+	+	+	-
WK	-	-	+	+	-	-	+
ST	-	+	-	-	-	+	-
PS	-	-	-	-	-	-	-

BR 2 trifft zu für die Positionen 4 und 5.

I,5 "Sweet grass sprang for their grazing"

	1 O	2 E	3 O	4 E	5 O	6 E	7 X
WO	+	+	+	+	+	+	-
WK	-	-	-	+	+	-	+
ST	-	+	+	-	-	+	-
PS	-	-	-	-	-	-	-

BR 2 trifft zu für die Positionen 4 und 5, BR 5 trifft zu für die Positionen 3 und 5.

Während "Mad Girl's Love Song" und "Song for Summer's Day" eine innerhalb des ganzen Gedichtes konstante Zahl von E-Positionen (fünf bzw. drei) aufweisen, variieren

Gedichte wie das folgende ihre E-Positionszahlen innerhalb der Strophe nach einem bestimmten Schema, das sich von Strophe zu Strophe wiederholt:

"Complaint of the Crazed Queen" (vgl. Anh.)

I,1 "In ruck and quibble of courtfolk"

	1	2	3	4	5	6	7	8
	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	−	+	+	−
WK	+	−	+	−	+	+	−	−
ST	−	+	−	+	−	−	+	−
PS	−	−	−	−	−	−	−	−

BR 4[1] wird verletzt in Pos. 6 und 8, da auf /[+WK]/ in Pos. 6 die Merkmalskombination /[-WO, - ST]/ in Pos. 8 folgt. BR 2 wird verletzt in Pos. 6 und 7 durch /[+ST, - PS]/ nach /[-ST]/.[2]

I,2 "This giant hulked, I tell you, on her scene"

	1	23	4	5	6	7	8	9	10
	O	EO	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+−	+	+	+	+	+	+	+
WK	+	−+	−	+	−	+	+	+	−
ST	−	+−	+	−	+	−	−	−	+
PS	−	−−	−	−	−	−	−	−	−

---

[1] BR 4: [WO] ---> [+ST] / { E [+WK] X_____ ; _____X [+WK] }

[2] Wörter des Typs "courtfolk" treten in der metrischen Relation O - E in S. Plaths Werk des öfteren auf und führen damit zu Regelverletzungen, die jedoch innerhalb des sie umgebenden Kontextes des jeweiligen Gedichtes zumeist Einzelerscheinungen bleiben, und daher nicht zu einer Einordnung des gesamten Stückes als unmetrisch führen (vgl. "Snakecharmer" und "Ouija", S.104f)

I,3 "With hands like derricks,"

	1	2	3	4	5
	O	E	O	E	X
WO	+	+	+	+	-
WK	+	-	+	-	+
ST	-	+	-	+	-
PS	-	-	-	-	-

Die 'Expectation Matrix' ist in allen Positionen erfüllt, so daß keine der Basisregeln zur Anwendung kommt.

I,4 "Looks fierce and black as rooks;"

	1	2	3	4	5	6
	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+
WK	-	-	+	-	+	-
ST	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-

Nach Anwendung der Betonungsregel (2) besteht Übereinstimmung zwischen dem sprachlichen Material und der metrischen Erwartung; eine Anwendung der Basisregeln ist nicht erforderlich.

I,5 "Why, all the windows broke when he stalked in."

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
WK	+	-	+	-	+	-	+	+	-	-
ST	-	+	-	+	-	+	-	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

BR 2 wird eingehalten in den Positionen 8 und 9, da "stalked" aufgrund der Betonungsregel (2) das Merkmal [-ST] erhält.

V,1 "A hundred heralds she sent out"

	1	2	3	4	5	6	7	8
	O	E	O	E		E	O	E

Die Sequenz "she sent out" ist äuqivalent zu der oben vorgestellten "he stalked in".

V,2 "To summon in her sight all doughty men"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	-	+	-	-	-	+	+	+	-	-
WK	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
ST	-	+	-	-	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Die Betonungsregel (2) kommt zur Anwendung in Pos. 7 ("all"); PR 2 tritt zu für die Sequenz "in her" (Pos. 4 und 5).

V,3 "Whose force might fit"

	1	2	3	4
	O	E	O	E
WO	+	+	+	+
WK	+	-	-	-
ST	-	+	-	+
PS	-	-	-	-

Nach Anwendung der Betonungsregel (2) in Pos. 3 ist eine Hinzuziehung der Basisregeln nicht mehr vonnöten.

V,4 "Shape of her sleep, her thought ---"

	1	2	3	4	5	6
	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+
WK	-	+	+	-	+	-
ST	+	-	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-

BR 5 kommt zur Anwendung in Pos. 1 aufgrund des Merkmals [-ST] in ODD; es handelt sich bei diesem Versbeginn um die sogenannte 'trochäische Inversion' des ersten 'Fußes'.

V,5 "None of that greenhorn lot matched her bright crown."

	1 O	2 E	3 O	4 E	5 O	6 E	7 O	8 E	9 O	10 E
WO	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
WK	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-
ST	+	-	-	+	-	+	+	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

BR 5 kommt zur Anwendung in den Positionen 1/3 bzw. 7/9, BR 2 trifft zu für Pos. 8. Zusätzlich zu der Inversion im Versinnern ("matched her") auf. "greenhorn" befindet sich, im Gegensatz zu "courtfolk" in der metrisch affirmativen Relation E - O.

Bereits anhand der zwei hier vorgestellten Strophen läßt sich das im ganzen Gedicht gültige E-Positionsschema darstellen: die ersten Verse der Strophen weisen jeweils vier, die zweiten und fünften Verse jeweils fünf, die dritten Verse zwei und die vierten Verse drei E-Positionen auf (4 - 5 - 2 - 3 - 5).

Ebenfalls als Mitglieder der Klasse A 1 müssen die beiden Gedichte "Recantation" und "Tinker Jack and the Tidy Wives" gelten, die, obwohl sie weder eine konstante noch eine schematisch variierende Zahl von E-Positionen aufweisen, den Regeln und Bedingungen ohne Ausnahme genügen. Wir stellen je einige Verse der beiden Gedichte zur Illustration vor:

"Recantation" (CP 41)

I,1 "Tea leaves I've given up
O E O E O E
I,2 And the crooked line
Ø E O E O E
I,3 On the queen's palm
O E O E
I,4 Is no more my concern.
O E O E O E
I,5 On my black pilgrimage
O E O E O E
I,6 This moon-pocked crystal ball
O E O E O E
I,7 Will break before it help;"
O E O E O E

In den Versen 2 bis 5 trifft BR 2 zu in den Positionen 2/3; BR 3 trifft zu für die Positionen 4/5 in Vers 7; BR 4 trifft zu für die Positionen 4/6 in I,4.

"Tinker Jack and the Tidy Wives" (LY 15)

I,1 "Come lady, bring that pot
O E O E O E
I,2 Gone black of polish
O E O E X
I,3 And whatever pan this mending master
Ø E O E O E O E O E X
I,4 Should trim back to shape
Ø E O E O E
I,5 I'll correct each mar
Ø E O E O E
I,6 On silver dish
O E O E
I,7 And shine that kettle of copper"
O E O E O E X

BR 2 trifft zu für die Positionen 2/3 in Vers 4, BR 3 trifft zu für die Positionen 4/5 in Vers 3, BR 4 trifft zu für die Positionen 2/4 in den Versen 3 und 5.

Wir unterscheiden somit in der Klasse A I drei Unterklassen:

Klasse A I a: Stücke mit konstanten E-Positionszahlen in allen Versen (e.g.: "Mad Girl's Love Song"),
Klasse A I b: Stücke mit schematisch variierenden E-Positionszahlen (e.g.: "Complaint of the Crazed Queen") und
Klasse A I c: Stücke mit frei variierenden E-Positionszahlen (e.g.: "Recantation").

Wir stellen nun zwei Stücke vor, in denen die Realisation des abstrakten metrischen Schemas bzw. der für Klasse A I gültigen Strukturbeschreibung[1] weitaus komplexer ist als in den bislang vorgestellten Stücken. "Snakecharmer" und "Ouija" sind beide von S. Plath mit in die Sammlung The Colossus aufgenommen worden; möglicherweise lassen sich hieraus gewisse Präferenzen der Dichterin schließen, die keines der streng alternierenden, äußerst regelmäßigen Gedichte aus der zweiten Phase (etwa "Pursuit" (LH 225) und "Song for Summer's Day" (CP 30.))für The Colossus ausgewählt und eine Entscheidung zugunsten einer freieren Füllung des metrischen Schemas getroffen hat.

---

[1] Vgl. S. 92

"Snakecharmer" (COL 55)

I,1 "As the gods began one world and man another,"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o	11
	C	E	O	E	O	E	O	E	O	E	X
WO	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	-
WK	+	-	+	-	-	-	+	-	+	+	+
ST	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
PS	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-

Bedingung 5) der unter (4) genannten Bedingungen zur Positionsbesetzung[1] trifft zu für Pos. 1; die Betonungsregel (2) kommt zur Anwendung in Pos. 5, BR 3[2] erlaubt [-WO , +WK] in Pos. 1o.

I,2 "So the snakecharmer begins a snaky sphere"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	-	+	-	+	+	-	+
WK	+	-	-	+	+	-	+	-	+	-
ST	-	+	+	-	-	+	-	+	-	+
PS	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-

Die Doppelbesetzung der ersten Position ist erlaubt durch Bedingung 5), BR 3 und BR 4 kommen zur Anwendung in Pos. 4, BR 1 jedoch wird verletzt in Pos. 2/3, da auf +PS in EVEN [-PS] in ODD folgt.[3]

---

[1] Vgl. S. 90

[2] BR 3: [F] ---> [+WK] / $_{E}^{\left[\begin{smallmatrix}-WO\\+WK\end{smallmatrix}\right]}$ _____

[3] BR 1: [F] ---> [+PS] / $_{E}$[+PS] _____

I,3 "With moon-eye, mouth-pipe. He pipes. Pipes green.

	1	2	3	4	5	6	7	8
	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	-+	+	+	+
WK	+	-	-	-	-+	-	-	-
ST	-	+	-	+	--	+	-	+
PS	-	-	-	-	--	-	-	-

Pipes water."

	9	1o	11
	O	E	X
WO	+	+	-
WK	-	-	+
ST	-	+	-
PS	-	-	-

Bedingung 5) der Bedingungen zur Positionsbesetzung trifft zu ("-pipe" trägt das Merkmal [-ST]); die Betonungsregel (2) kommt zur Anwendung in den Positionen 7 und 9 (es handelt sich in beiden Fällen um Verbalphrasen).

II,3 "And as his notes twine green, the green river"

1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o	11
O	E	O	E	O	E	Ø	E	O	E	X
							+	+	+	-
							+	-	-	+
							-	-	+	-
							-	-	-	-

BR 2 trifft nun zu für die Positionen 8/9; eine Regelverletzung liegt nicht vor. Gestützt wird diese Skandierung durch die Endmarkierung der Verse 1 und 3:

Vers 1 "waver" - Vers 3 "river".[2]

---

[1] BR 2 wird eingehalten in Pos. 2/3.

[2] "Snakecharmer" weist das Endmarkierungsschema der Terzine oder terza rima (vgl. Kap. 3.3.3) auf, das lediglich in der ersten Strophe mit dem Schema aaa (statt aba) eine leichte Abwandlung erfährt.

(V,1 "... The snake-scales have become)

	5	6	7	8	9	1o
	O	E	O	E	O	E

V,2 "Leaf, become eyelid; snake-bodies, bough, breast"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	-	+	-	-	+	+
WK	-	+	-	-	+	-	-	+	-	-
ST	+	-	+	+	-	+	+	-	+	+
PS	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-

BR 1 wird verletzt in Pos. 2 und 6, BR 2 wird verletzt in Pos. 2 und 8, BR 3 wird verletzt in Pos. 8, BR 5 wird verletzt in Pos. 1 und 7. Auf diesen mit insgesamt sieben Regelverletzungen deutlich unmetrischen Vers[1] folgen nun drei völlig regelmäßige, die die von Nims so benannte "solid pentameter base"[2] wieder herstellen.

V,3 "Of tree and human. And he within his snakedom

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o	11
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	X

VI,1 "Rules the writhings which make manifest"

	(1)2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	Ø E	O	E	O	E	O	E	O	E

VI,2 "His snakehood and his might with pliant tunes"

	1	2	3	4	5	6	7	89	1o
	O	E	O	E	O	E	O	EO	E

Auch die folgenden Verse schöpfen lediglich die Bedingungen für Null- bzw. Doppelbesetzungen im Versinnern aus:

---

[1] Auch die graphische Darstellung nach Bernhart weist ihn als solchen aus:

2 : 3 : 4

(vgl.S. 74 für eine Erläuterung dieses Verfahrens.)

[2] Nims, "A Technical Analysis", 150.

VII,1 "As out of Eden's navel twist the lines"

```
 1  2   3   4 5     6 7    8     9 1o
 O  E   O   E O     E O    E     O  E
```

VII,2 "Of snaky generations: let there be snakes!"

```
 1    2 3   4 5 6     7       8    9    1o
 O    E O   E O E     O       E    O    E
```

VII,3 "And snakes there were, are, will be -- till yawns"

```
 1     2       3     4  5 6     7     8     9     1o
 O     E       O     E  Ø E     O     E     O     E
```

VIII,1 "Consume this piper and he tires of music"

```
  1  2     3   4 5  6    7  8 ø  9  1o 11
  O  E     O   E O  E    O  E    O  E  X
```

VIII,2 "And pipes the world back to the simple fabric"

```
 1    2      3  4     5    6    7  8    9 1o  11
 O    E      O  E     O    E    O  E    O E   X
```

VIII,3 "Of snake-warp, snake-weft. Pipes the cloth of snakes"

```
 1    2    3      4    5     6      7   8   9   1o
 O    E    O      E    O     E      O   E   O   X
```

In "Ouija" (COL 52) findet sich eine Reihe unmetrischer Verse, die, wie in "Snakecharmer", durch die sie umgebenden metrischen, wenn auch komplexen, Verse 'ausgeglichen' werden, so daß die Erwartung des Rezipienten ('alle Verse sind jambisch und fünfhebig') in regem Wechsel einmal erfüllt, dann wieder enttäuscht wird.

"Ouija"

I,6 "Vermilions, bronzes, colours of the sun"

```
  1  2 3       4  5    6 7    8    9 1o
  O  E O       E  O    E O    E    O  E
```

I,7 "In the coal fire will not wholly console them."

```
     1    2  3    4    5    6    7  8  9 1o    11
     O    E  O    E    O    E    O  E  O E     X
WO   +    +  +    +    +    +    +  -  +  -     +
WK   +    +  -    -    +    -    -  +  +  -     +
ST   -    -  -    +    -    +    +  -  -  +     -
PS   -    -  -    -    -    -    -  -  +  -     -
```

Wir nehmen für "not" (Pos. 6) eine emphatische Betonung an, die wir aus dem Textzusammenhang der Verse 6 und 7 ableiten. Die folgende Paraphrasierung möge dies verdeutlichen: 'Noch nicht einmal all diese Dinge vermögen es, sie gänzlich zu trösten.'[1]

Durch die Betonungsregel (2) erhält "coal" (Pos. 3) das Merkmal [-ST], BR 2, BR 3 und BR 4 kommen zur Anwendung in Pos. 8 mit der Merkmalskombination [-WO, +WK, -ST, -PS] und werden eingehalten.

I,9 "For the blood-heat that would ruddle or reclaim."

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	+	+	-	+	+	-
WK	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-
ST	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-

Bedingung 5) ist erfüllt in Pos. 1; BR 2 trifft zu für die Positionen 4/5 und 8/9; BR 4 wird eingehalten in den Positionen 8/10.

I,1o "The glass mouth sucks blood-heat from my forefinger"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o	11
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	X
WO	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	-
WK	+	-	-	-	-	-	+	+	-	-	+
ST	-	-	+	-	+	-	-	-	+	+	-
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-

[1] Wir sind uns der Problematik (und Anfechtbarkeit) einer solchen Entscheidung bewußt, wollen jedoch hier lediglich auf die ausführlichen Diskussionen der Problematik einer Annahme kontrastiver bzw. emphatischer Betonungen bei Beaver ("Contrastive Stress and Metered Verse", LaSt,2, 1969,257-71; ebenso "Fortschritte und Probleme", in Ihwe (Bd.3), bes. 115) verweisen.

Während in I,7 "coal fire" in der Relation O - E auftrat, erscheint "glass mouth" bei identischer Merkmalskombination hier in der Relation E- O und führt zu einer Verletzung der BR 2; "blood-heat" tritt im Gegensatz zu I,9 in der nicht-affirmativen Relation O - E auf. Durch die Betonungsregel (2) erhält "sucks" das Merkmal [-ST] , was zu einer nochmaligen Verletzung der BR 2 führt. BR 5 wird verletzt in Pos. 3, da auch Pos. 5 [+ST] ist.

Im folgenden Vers findet sich jedoch wieder eine regelmäßige Füllung des Metrums:

I,11 "The old god dribbles, in return, his words."
1 2 3 4 5 6 7 8 9 1o
O E O E O E O E O E

Auch die zweite Strophe setzt mit metrisch regelmäßigen Versen ein:

II,1 "The old god, too, writes aureate[1] poetry"
O E O E O E O EO E
II,2 "In tarnished modes, maundering[2] among the wastes ."
O E O E O E O E O E
II,3 "Fair chronicler of every foul declension."
O E O E O E O E O E X

Der folgende Vers verletzt BR 2 in Position 6:

II,4 "Age and ages of prose, have uncoiled"
(1)2 3 4 5 6 7 8 9 1o
Ø E O E O E O E O E

---

[1] Position 7 gilt nach Bedingung 3) als nicht doppelt besetzt.

[2] Pos. 6 gilt nach Bedingung 3) als nicht doppelt besetzt.

Die Aussage des folgenden Verses findet ihre formale Repräsentation durch das Metrum: statt der bisherigen fünf E-Positionen treten nun sechs auf.

II,5 "His talking whirlwind, abated his excessive temper."

1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o	11	12	13
O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	X

In II,8 tritt ein sogenannter 'doppelter Trochäus' auf:

II,8 "Skies once wearing a blue, divine hauteur"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	-	+	+	+	-	+	-
WK	-	+	-	+	+	-	+	-	+	-
ST	+	-	+	-	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-

BR 2 wird verletzt in Pos. 2/3, BR 4 wird verletzt in 2/4 und BR 5 in 1/3.

Vers III,7 weist eine Regelverletzung durch ein Wort des Types "courtfolk" bzw. "blood-heat" auf:

III,7 "What flinty pebbles the ploughblade upturns"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	-	+	+	-	+	-
WK	+	-	+	-	+	+	-	-	+	-
ST	-	+	-	+	-	-	+	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-

BR 2 wird verletzt in Pos. 6/7, BR 4 in 6/8.

Wir stellen abschließend einige Verse vor, die den Bedingungen und Regeln der Klasse A I nicht genügen, und so als Mitglieder dieser Klasse ausgeschlossen werden können:

"Departure" (COL 19)

I,1 "The figs on the fig tree in the yard are green"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
WK	+	-	+	+	-	-	+	-	+	-
ST	-	+	-	-	-	+	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Vers 1 entspricht bei Inanspruchnahme der Bedingung 5) den Basisregeln.

I,2 "Green, also, the grapes on the green vine"

	(1) 2	3	4	5	6	7	8	9	1o
	Ø E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	+	-	+	+	+	+	+	+
WK	-	+	+	+	-	+	+	-	-
ST	+	+	-	-	+	-	-	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Die Nullbesetzung der ersten (fakultativen) O-Positionen ist durch die Bedingung 6) und die Strukturbeschreibung erlaubt; Regelverletzungen liegen nicht vor.

I,3 "Shading the brickred porch tiles."

	1 2	3	4	5	6	7
	O E	O	E	O	E	X
WO	+ -	+	+	-	+	+
WK	- +	+	-	-	-	-
ST	+ -	-	+	-	-	+
PS	- -	-	-	-	-	-

II,2 "Ungifted, ungrieved, our leavetaking."

b)	1	2	3	4	5	6	7	8
	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	-+	-	+	+	-	-
WK	+	-	++	-	+	-	-	+
ST	-	+	--	+	-	+	+	-
PS	+	-	-+	-	-	+	-	-

Die Doppelbesetzung der Zäsur ist durch Bedingung 8a) zugelassen, BR 1 wird verletzt in Pos. 6/7.

II,3 "The sun shines on unripe corn."

	(1)	2	3	4	5	6	7	8
	(Ø)	E	O	E	O	E	O	E
WO		+	+	+	+	+	-	+
WK		+	-	-	+	+	-	-
ST		-	+	+	-	-	+	+
PS		-	-	-	-	+	-	-

Da die Betonungsregel (2) nicht zur Anwendung kommt ("sun" und "shines" gehören nicht der gleichen syntaktischen Konstituente an, "unripe" ist zwei- und nicht einsilbig), wird BR 2 in Pos. 2/3 und BR 1 in Pos. 6/7 verletzt.

II,4 "Cats play in the stalks."

	(1)	2	3	4	5	6
	Ø	E	O	E	O	E

Vers II,4 beinhaltet keine Regelverletzungen.

Vier der acht von uns vorgestellten Verse müssen nach den Regeln und Bedingungen der Klasse A I als unmetrisch gelten; auch der folgende Vers bringt erhebliche Regelverletzungen mit sich:

Vers 3 verletzt die Strukturbeschreibung, derzufolge die außermetrischen Silben unbetont sein müssen. "Tiles" trägt jedoch die Merkmale [-WK, + ST].

I,4 "The money's run out."
a)
1 2 3 4 5
O E O E X

I,4 "The money's run out."
b)
1 2 3 4
O E O E

Der Vers verstößt in der Skandierung a) gegen die Strukturbeschreibung: "out" ist als 'verbal particle' [+ST] und somit als außermetrische Silbe nicht zugelassen.
In der Skandierung b) verstößt der Vers gegen die Bedingung 5): "run" ist ein Vollverb und in der Doppelbesetzung nicht zugelassen.

Der erste Vers der zweiten Strophe genügt allen Bedingungen und Regeln:

II,1 "How nature, sensing this, compounds her bitters."

1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o	11
O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	X

II,2 "Ungifted, ungrieved, our leavetaking."

a)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	O	E	O	E	O	E	O	E	X
WO	+	-	-	+	-	+	+	-	-
WK	+	-	+	+	-	+	-	-	+
ST	-	+	-	-	+	-	+	+	-
PS	+	-	-	+	-	-	+	-	-

BR 1 und BR 2 werden verletzt in Pos. 4/5, BR 5 wird verletzt in Pos. 5/7.

```
III,1  "Retrospect shall not soften such penury---"
   a)    1  2  3     4    5   6  7   8    9 1o 11
         O  E  O     E    O   E  O   E    O E  X
III,1  "Retrospect shall not soften such penury---"
   b) (1)2  3  4     5    6   7  8   9    1o 11 12
       Ø  E  O  E     O    E   O  E   O    E  O  E
```

In der Skandierung a) wird BR 2 verletzt in Pos. 8/9, BR 4 in 4/2 und 8/1o. In der Skandierung b) wird BR 2 verletzt in 6/7, BR 4 wird verletzt in 6/4 und 6/8. "Departure" muß damit als Mitglied der Klasse A I abgelehnt werden. Bei der Analyse dieses Stückes stellt sich allerdings eine andere strukturelle Regelmäßigkeit heraus: die ersten Verse aller Strophen haben jeweils 11, die zweiten Verse 9, die dritten Verse 7 und die vierten Verse jeweils 5 Silben, so daß wir davon ausgehen können, daß es sich bei "Departure" um ein Stück mit silbenzählendem Metrum handelt.

Unser nächstes Beispiel ist "Dialogue en Route" aus dem Jahre 1951 (ASP, 239):

```
I,1  "If only  something would happen"
       O  E  O   E    O    E     O  E
WO     +  +  -   +    -    +     +  -
WK     +  +  +   +    +    +     -  +
ST     -  +  -   +    -    -     +  -
PS     -  -  -   -    -    -     -  -
```

BR 2 wird verletzt in 6/7, BR 4 in 6/8.

```
I,1  "If only something would happen"
     Ø  E  O  E  O    E    O     E  X
WO      +  +  -  +    -    +     +  -
WK      +  +  +  +    +    +     -  +
ST      -  +  -  +    -    -     +  -
PS      -  -  -  -    -    -     -  -
```

BR 2 wird verletzt in den Positionen 2/3 und 4/5, BR 4 wird verletzt in 2/4 und 4/6, BR 5 wird verletzt in 3/5.

V,1 "Added Adam, that simian swell"

	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	+	-	+	+	-	+
WK	-	+	-	+	+	-	+	-
ST	+	-	+	-	-	+	-	+
PS	-	-	-	-	-	-	-	-

BR 2 und BR 3 werden verletzt in 2/3, BR 4 wird verletzt in 2/4 und 4/2, BR 5 wird verletzt in 1/3.

V,1 "Added Adam, that simian swell"

	Ø	E	O	E	O	E	O	EO	E
WO		+	-	+	-	+	+	--	+
WK		-	+	-	+	+	-	++	-
ST		+	-	+	-	-	+	--	+
PS		-	-	-	-	-	-	--	-

Auch nach Hinzuziehung der Bedingungen 2) und 6) ist dieser Vers unmetrisch: BR 2 wird verletzt in 6/7 und BR 4 wird verletzt in 6/8.

VI,1 "Breaking through gravity's garrison"

	O	E	O	E	O	E	O	E	O
WO	+	-	+	+	-	-	+	-	-
WK	-	+	+	-	+	+	-	+	+
ST	+	-	-	+	-	-	+	-	-
PS	-	-	-	-	-	-	-	-	-

BR 2 und BR 3 werden verletzt in 6/7, BR 4 wird verletzt in 6/8. In der Skandierung

6') "Breaking through gravity's garrison"

Ø E O E O E O E O E

werden die Regeln 2 (Pos.4/5) und 4 (Pos. 4/6) verletzt.

Auch dieser Text ist nach Maßgabe unseres Regelsystems unmetrisch und kann als Mitglied der Klasse A I nicht zugelassen werden.

Wir wenden uns nun dem späteren Werk S. Plaths zu und wählen zunächst ein Stück aus der dritten Phase des Werkes: "Mirror" (CW 52):

I,1 "I am silver and exact. I have no preconceptions."

	Ø	E	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E	X
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1o	11	12	13	14	15		
WO		+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	-	-	-		
WK		+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+		
ST		-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-		
PS		-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	+	-	-		

In der Anordnung gemäß Bedingung 6) sind keine Regelverletzungen zu verzeichnen, der Vers ist mithin metrisch. Auch der nächste Vers verletzt - unter Hinzuziehung der Bedingungen 1) und 3) - keine der fünf Basisregeln:

I,2 "Whatever I see, I swallow immediately" (I,2)

	O	E	O	E	O	E	O	E	O	E
WO	+	-	+	+	+	-	-+	-	-	-
WK	+	+	+	-	+	-	+	-	+	+
ST	-	+	-	+	-	+	-	+	-	-
PS	+	-	-	-	-	-	-+	-	-	-

BR 3 trifft zu für die Positionen 2/3, BR 4 wird eingehalten in 1o/8.

Die Verse 3 bis 9 der ersten Strophe dieses Stückes sind ebenfalls metrisch im Sinne der Regeln und Bedingungen:

I,3 "Just as it is, unmisted by love or dislike."

Ø	E	O	E	O	E	O	E	O	E

I,4 "I am not cruel, only truthful -"
O E O EO E O E X

I,5 "The eye of a little god, four-cornered."
O E O E O E O E X

I,6 "Most of the time I meditate on the opposite wall."
Ø E O E O E O E O E O E

I,7 "It is pink, with speckles. I have looked at it so
O E O E O E O E O E O
long"
E

I,8 "I think it is a part of my heart. But it flickers."
O E O E O E O E O E X

I,9 "Faces and darkness separate us over and over."
Ø E O E O E O E O E X

Der erste Vers der zweiten Strophe ist metrisch nach Anwendung der Bedingungen 3) und 8):

II,1 "Now I am a lake. A woman bends over me."
Ø E O E O E O E O E O E

Vers II,2 ist in der Anordnung

II,2 "Searching my reaches for what she really is."
O E O E O E O E O E

metrisch; eine graphische Darstellung dieses Verses nach Maßgabe Bernharts zeigt jedoch, daß es sich hier lediglich um eine Metrikalität im engeren, nicht jedoch im weiteren Sinne handelt:

4 : 1 : 4

Vers II,3 verletzt, auch unter Hinzuziehung der entsprechenden Bedingung für die Doppelbesetzung der Position 7 ("liars, the"), die Regel 2 in den Positionen 2 und 3.

Die Metrikalität des folgenden Verses läßt sich nur durch viermalige Doppelbesetzung von O-Positionen erreichen:

II,5 "She rewards me with tears and an agitation of hands."
\O/ E \O/ E \O/ E O E \O/ E

Von den 18 Versen dieses Stückes klassifizieren unsere Regeln drei als unmetrisch (II,3, II,8 und II,9). Die Verse verstoßen jedoch in ihrer Gesamtheit gegen die Bedingung 9), derzufolge der Anteil der Doppelbesetzungen 1o% der Positionen insgesamt nicht überschreiten darf.[1] "Mirror" scheidet daher als Mitglied der Klasse A I aus.

Bei unserem nächsten Beispiel handelt es sich um ein Stück aus Phase IV: "A Birthday Present" (A 48). Bereits die ersten Verse verdeutlichen die Unzulässigkeit einer "jambischen" Skandierung:

I,1 "What is this, behind this veil, is it ugly, is
O E O E O E O E O E O E
it beautiful?"
O E O E

I,2 "Is it shimmering, has it breasts, has it edges?"
O E O E O E O E O E X

In I,1 wird BR 1 in den Positionen 4/5 verletzt, BR 2 ebenfalls in 4/5 sowie 6/7, BR 5 wird verletzt in 5/7.

---

[1] Diese Grenze wurde aufgrund einer Auszählung aller Doppelbesetzungen in Versen der Klassen A I und A II gewählt. Die höchste Doppelbesetzung der Klasse A I findet sich in "Electra on Azalea Path" und "Notes on Zarathustra's Prologue" (7,8%), die niedrigste Doppelbesetzung der Klasse A II erscheint in "Crystal Gazer" (13.o%).

I,2 ist unmetrisch aufgrund der Verletzung von BR 2 in 2/3 und 6/7 sowie der Verletzung von BR 4 in 2/4 und 6/4. Beide Verse sind jedoch metrisch, wenn Doppelbesetzungen und nicht realisierte fakultative O-Positionen angenommen werden:

I,1 "What is this, behind this veil, is it ugly, is
Ø E O E O E O E \O/ E O E
it beautiful?"
O E O E

I,2 "Is it shimmering, has it breasts, has it edges?"
Ø E O E O E O E \O/ E X

Ähnliches gilt für die zwei folgenden Verse:

II,1 "I am sure it is unique. I am sure it is just
\O/ E O E O E \O/ E \O/ E
what I want."
\O/ E

II,2 "When I am quiet at my cocking, I feel it looking, I
O E O EO E O E \O/ E O E \O/
feel it thinking"
E O E X

XXIII,1
"Is it impossible for you to let something go and
Ø E \O/ E \O/ E O E \O/ E O
have it go whole?"
E \O/ E

Position 5 weist eine unzulässige Dreierbesetzung auf, in den Positionen 9 und 13 ist jeweils eine der zwei Silben nicht [+WK, -ST], sondern (in 9) [+WK, +ST] bzw. (in 13) [-WK, -ST].

Derartige Verstöße gegen die Bedingungen zur Doppelbesetzung führen, wie bei "Mirror" dazu, dieses Stück als unmetrisch in bezug auf die Versklasse A I einzuordnen.

In der folgenden Liste geben wir eine Übersicht aller der Klasse A I angehörenden Gedichte.

Verse der Klasse A I in Phase I

Tabelle 3

Titel	Unterklasse	Doppelbesetzung	
Admonition (LH 1o)	A I b	-	
Admonitions (CG 15)	A I a	-	
Apotheosis (CP 309)	A I b	2.2%	(u. d. T. "To a Jilted Lover",)
Apparel for April (LH 156)	A I a	-	
Danse Macabre (CP 320)	A I a	-	
Denouement (CP 326)	A I a	-	
Doom of Exiles (LH 136)	A I a	-	
Doomsday (CP 316)	A I a	-	
Dream of the Hearse Driver (CG 1o)	A I a	o.8%	(unter dem Titel "The Dream")
Go Get the Goodly Squab (CG 11)	A I b	7.8%	
Gold Leaves Shiver (LH 51)	A I b	-	
I Thought that I Could not be Hurt (LH 33)	A I b	-	
Mad Girl's Love Song (CG 7)	A I a	-	
Mayflower (LY 3)	A I a	1.4%	
Metamorphoses of the Moon (LY 9)	A I b	1.8%	
Notes on Zarathustra's Prologue (CG 6)	A I a	7.8%	
Parallax (LH 11o)	A I a	-	
Prologue to Spring (CP 322)	A I a	-	

Forts. Tabelle 3

Titel	Unterklasse	Doppelbesetzung
Second Winter (vgl. Anh.)	A I a	2.9%
Sonnet (LH 82)	A I a	4.3%
The Suitcases are Packed Again (vgl. Anh.)	A I a	-
To Ariadne (deserted by Theseus) (LH 36)	A I b	-
To Eva Descending the Stair (CP 303)	A I a	1.1%
Two Lovers and a Beachcomber by the Real Sea (CP 327)	A I b	3.7%
Verbal Callisthenics (LH 111)	A I a	-
White Phlox (vgl.Anh.)	A I b	-
Winter Words (LH 159)	A I a	-

Verse der Klasse A I in Phase II Tabelle 4

Titel	Unterklasse	Doppelbesetzung
Battle Scene from the Comic Operatic Fantasy 'The Seafarer' (ASP 246)	A I b	4.5%
Complaint of the Crazed Queen (CP 28)	A I b	- (u. d. T. "The Queen's Complaint")
The Death of Mythmaking (CP 104)	A I b	7.7%
Electra on Azalea Path (LY 12)	A I a	7.8%
Midsummer Mobile (CP 324)	A I a	5.4%
Ode for Ted (LH 238)	A I b	1.2%
Ouija (COL 52)	A I a	3.8%
Pursuit (LH 225)	A I a	-
Recantation (CP 41)	A I c	2.3%
Snakecharmer (COL 55)	A I a	5.0%

Fortsetzung Tabelle 4:

Titel	Unterklasse	Doppelbesetzung
Song (LH 238)	A I a	2.2%
Song for Summer's Day (CP 30)	A I a	-
Tinker Jack and the Tidy Wives (LY 15)	A I c	1.3%
A Winter's Tale (LY 1)	A I b	-

Keines der Gedichte in den Phasen III und IV gehört der Klasse A I an.

3.1.2. Zweiter Schritt: Klasse A II (jambisch-anapästische Verse)

Im Gegensatz zu den streng alternierenden Versen der Klasse A I, denen gegenüber die Erwartungshaltung des Rezipienten von Position zu Position konstant bleibt, stellen die durch Hascalls metrisches Schema beschriebenen Verse von Position zu Position wechselnde Anforderungen:[1]

P_1	P_2	P_3	P_4	P_5	P_6	...	P_{n-1}	P_n
(W) (W)	S	W (W)	S	W (W)	S	...	S	(W) (W)

Zwar wird nach einer begrenzten Zahl metrisch schwacher Positionen eine metrisch starke Position zu erwarten sein, die Zahl metrisch schwacher Positionen kann jedoch eins oder zwei sein. Auf solche Verse kann die Erwartungsmatrix Magnusons und Ryders[2] nicht mehr zutreffen, da die 1 : 1 - Relation von O- und E-Positionen durch eine 1 : x-Relation, wobei $1 \leqslant x \leqslant 2$, ersetzt wird.

Wie die Erwartungsmatrix werden auch die Betonungsregeln[3] einer Revision zu unterziehen sein, zumal da, wie Hascall betont, der Satzbetonung eine der Wortbetonung u. U. übergeordnete Rolle zukommt.[4]

---

[1] Vgl. Hascall, "Triple Meter", 60.

[2] Die Erwartungsmatrix in bezug auf streng alternierende Verse lautet:

	"O	E
WO	-	+
WK	+	-
ST	-	+
PS	+	- " (Vgl. SEP, 809).

[3] Vgl. Kap. 2.1.3., S.61

[4] "This necessity (for a clearer marking of the placement for strong positions) brings phrasal stress to the fore, and with it devices for manipulating phrasal stress, which are then used not only to preserve the rhythm, but in some cases to fulfil the metrical requirements." ("Triple Meter",70f).

Die an Verse der Klasse A II gerichtete Erwartung kann allgemeinsprachlich wie folgt formuliert werden:

> Jede metrisch starke ('markierte') Position ist von einer lexikalisch betonten oder Satzbetonung tragenden Silbe besetzt, auf die eine oder zwei metrisch schwache ('unmarkierte') Positionen folgen, die von unbetonten Silben besetzt sind.

Um eine Gleichsetzung einer lexikalisch und/oder syntaktisch betonten Silbe in Versen der Klasse A II mit einer das Merkmal [+ ST] tragenden Silbe in Versen der Klasse A I zu vermeiden, geben wir im folgenden betonten Silben das Merkmal [+stress], unbetonten Silben das Merkmal [-stress]. Metrisch starke Positionen werden als 'm', metrisch schwache als 'u' bezeichnet.[1]

Die Erwartungsmatrix für Verse der Klasse A II lautet dann in ihrer verkürzten Form:

u	m
/-stress/	/+stress/

Auf der Basis dieser Erwartungsmatrix kann nun eine Basisregel formuliert werden, die zum Einsatz kommt, wenn die Erwartung in einem gegebenen Vers enttäuscht wird:

(1) [F] --> [+stress] / $\underset{m}{[-\text{stress}]}$ X _____ .[2]

(2) Betonungsregel: Eine Silbe trägt das Merkmal [+stress], wenn sie lexikalische oder syntaktische Betonung erhält, alle anderen Silben gelten als unbetont und erhalten das Merkmal [-stress].

(3) Bedingungen für die Doppel- und Nullbesetzung von Positionen:[3]

---

[1] Diese Notierungsweise findet sich bei Grotjahn, R., Linguistische und statistische Methoden, Bochum 1977, 91.

[2] Hierbei repräsentiert X das durch eine oder zwei unmarkierte Positionen besetzte Intervall zwischen zwei markierten Positionen. Dieses Intervall werden wir im folgenden gelegentlich als 'Senkung', die m-Positionen als 'Hebungen' bezeichnen (vgl. Grotjahn, a.a.O., 92f.).

[3] Alle drei Bedingungen nach Hascall, "Triple Meter", 63

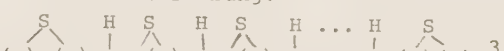
(3) 1. In einer Position ist eine zusätzliche Silbe erlaubt, wenn sie ein Teil der Sequenz V(WG)(h)V ist (WG=Wortgrenze).

2. Eine Silbe, die aus /l, m, n, r, v, j, w/ sowie einem reduzierbaren Vokal (oder umgekehrt) besteht, kann als metrisch nicht-syllabisch, d. h. nicht einer Position zuweisbar, angesehen werden.

3. Eine nicht-fakultative u-Position darf durch Ø besetzt werden, wenn die beiden sie flankierenden m-Positionen von Silben mit dem Merkmal [+stress] besetzt oder durch Zäsur voneinander getrennt sind.[1]

4. In zwei aufeinanderfolgenden u-Positionen darf nur jeweils eine Position 'geöffnet', d. h. durch zwei Silben besetzt werden. Ebenso ist eine gleichzeitige Anwendung der Bedingungen 1 und 2 ausgeschlossen. Auf diese Weise werden drei- aber nicht viersilbige Senkungen zugelassen.[2]

(4) Strukturbeschreibung:



[3]

Wir greifen für die Analyse einen bereits vorgestellten Text auf, der im Sinne der Regeln und Bedingungen der Klasse A I als unmetrisch klassifiziert wurde:

---

[1] Nullbesetzungen von Senkungen treten in unserem Korpus nur selten auf: "The wet dawn inks are doing their blue dissolve."
u m Ø m u u m u u m u m
("Winter Trees", I, 1, WT 11);
"If he were I, he would do what I did." ("The Hanging Man",
u m u m Ø m u m u m u
III, 2, A 70)

[2] Vgl. Hascall, "Triple Meter", 63.

[3] In Klammern gesetzte Elemente sind fakultativ. S = Senkung, H = Hebung.

"Dialogue en Route" (ASP 239)

I "'If only something would happen!'
u m u m u u m u
sighed Eve, the elevator-girl ace,
u m u m u u m u
to Adam, the arrogant matador
u m u u m u u m u u
as they shot past the forty-ninth floor
u u m u u m u u m
in a rocketing vertical clockcase,
u u m u u m u u m u
fast as a fallible falcon.
m u u m u u m u

IV Said Eve: 'I wish venomous nematodes
u m u u m u u m u u
were bewitched to assiduous lovers,
u u m u u m u u m u
each one an inveterate gallant
u m u u m u u m u
with Valentino's crack technical talent
u u m u u m u u m u
for recreation down under the covers:
u u m u u m u u m u
erotic and elegant episodes.'"
e m u u m u u m u u

In I,2 sowie IV,4 und 6 kommt Bedingung 2 zur Anwendung, derzufolge "ele(vator)", "Valen(tino's)" und "for re(creation)" als einsilbig gelten.

Es gilt festzuhalten, daß das Metrum hier in weitaus stärkerer Form als bei streng alternierenden Metren den Rhythmus bedingt. Die größere Freiheit bei der Füllung metrisch schwacher Positionen führt eine entsprechende Einschränkung in der Besetzung metrisch starker Positionen mit sich, wie sie durch die Erwartungsmatrix ausgedrückt wird: der Rezipient wird eine deutlich betonte Silbe erwarten, die sich hinreichend von den sie umgebenden Silben in metrisch schwachen Positionen abgrenzt. So wird in IV, 4 die lexikalische Betonung von "crack" durch die Satzbe-

tonung 'ausgeschaltet', die markierten Positionen erhalten eine zusätzliche Hervorhebung durch phonetische Rekurrenzen: alle markierten Positionen in IV,4 sind mit Silben, deren erster Laut das /t/ ist, besetzt. Eine Mischung von Alliteration und Assonanz findet sich in I,3:

"to Adam, the arrogant matador"

In I,6 weisen die Akzente eine /f/-Alliteration sowie (beim zweiten und dritten Akzent) eine zusätzliche /l/-Konsonanz auf:

"fast as a fallible falcon."

Während im oben genannten Vers IV,4 die lexikalische Betonung einer Silbe durch den Satzakzent reduziert wird, erhalten in den folgenden Beispielen lexikalisch unbetonte Silben aufgrund der Satzbetonung das Merkmal [+stress]:

"Bored by the boys I was one spring,"
m u u m u m u m
"And always pretended he lacked a part
u m u u m u u m u m
Of the love I lavished and so he stayed,"
u u m u m u u m u m
("Ballade Banale", CG 1, II,1 und VII,2 und 3)

In dieser Klasse treten darüber hinaus Verse auf, in denen der Wortakzent kraft des Metrums auf die unbetonte Silbe eines mehrsilbigen Wortes 'übertragen' wird:

"Ballade Banale" (CG 1)
IV,2 "A juggler in green with a pink banjo,"
u m u u m u u m u m
X,3 "The moon glared down like a pink banjo,"
u m u m u u m u m
"Alicante Lullaby" (CG 3)
I,5 "While the cocks and hens
u u m u m

6 In the roofgardens
u u m u m

7 Scuttle repose with crows and cackles."
m u u m u m u m u

"The Bull of Bendylaw" (COL 26).

VII "O the king's tidy acre is under the sea,
u u m u u m u u m u u m

And the royal rose in the bull's belly,
u u m u m u u m u m

And the bull on the king's highway."[1]
u u m u u m u m

Wie in Klasse A I können wir auch in dieser Klasse mehrere Unterklassen aufstellen: während "Dialogue en Route" und "Ballade Banale" eine in allen Versen konstante Akzentzahl aufweisen (3 bzw. 4 Akzente je Vers), ist diese in "Alicante Lullaby" und "The Bull of Bendylaw" bestimmten schematischen Variationen unterworfen (4-4-4-4-2-2-4 bzw. 4-4-3 Akzente je Strophe). Alle Verse der Klasse A II in Phase IV hingegen weisen frei variierende Akzentzahlen auf.

Analog zu Klasse A I unterscheiden wir somit in Klasse A II

1. Klasse A II a: Verse mit konstanten Akzentzahlen,
2. Klasse A II b: Verse mit schematisch variierenden Akzentzahlen und
3. Klasse A II c: Verse mit frei variierenden Akzentzahlen.

Bei unseren Textbeispielen haben wir uns bislang auf Gedichte der Phasen I und II beschränkt; wir stellen nunmehr je ein Stück aus den Phasen III und IV vor:

---

[1] Vgl. zu den drei letztgenannten Stücken Kap. 3.1.3 und 3.3.7

"Stillborn" (CW 35)

I "These poems do not live: it's a sad diagnosis.
u mu m u m u u m uu m u

They grew their toes and fingers well enough,
u m u m u m u m u m

Their little foreheads bulged with concentration.
u m u m u m u m u m u

If they missed out on walking about like people
u m u m u m u u m u m u

It wasn't for any lack of mother-love.
u m u u m u m u m u m

III "They are not pigs, they are not even fish,
u m u m u m u m u m

Though they have a piggy and a fishy air---
u u m u m u m u m u m

It would be better if they were alive, and that's
u m u m u u m u m u m

what they were.
u u m

But they are dead, and their mother near dead
u m u m u u m u u m

with distraction,
u u m u

And they stupidly stare, and do not speak of her."
u u m u u m u m u m u m

Bis auf III,3 (6 Akzente statt der üblichen 5) sind die Verse in "Stillborn" in der Tat "proper in shape and number" (II,2). Der formalen Strenge der Verse steht S. Plaths Kritik an gerade dieser totenähnlichen ("they are dead") Geschlossenheit und Bewegungslosigkeit gegenüber, die dem Stück zwar ästhetischen Reiz ("They smile and smile and smile and smile at me." (II,4)), aber keinen emotionalen Ausdruck ("they ... do not speak of her") verleiht.[1] Die von Sylvia Plath beklagte inhaltliche Leere und

---

[1] Vgl. hierzu S. Plaths spätere Selbstkritik in dem Stück "Words" (entstanden im Februar 1963), das den Band Ariel abschließt (A 86): "Years later I / Encounter them on the road--- / Words dry and riderless, / The indefatigable hooftaps."

fehlende Ausdruckskraft findet ihren formalen Niederschlag in dem Umstand, daß von den 26 markierten Positionen in der dritten Strophe immerhin 12 von Pronomina, der Kopula 'be', etc., nicht aber von bedeutungstragenden Wörtern besetzt sind.

"The Applicant" stammt aus dem Sommer des Jahres 1962 und ist eines von insgesamt 18 Stücken in der vierten Phase, die der Versklasse A II angehören.

Die Anzahl doppelt besetzter Senkungen ist mit 42.6 % (gemessen an der Anzahl aller im Stück auftretenden Senkungen[1]) im Vergleich zu "Stillborn" (18.7 %) mehr als doppelt so hoch. Durch den Vergleich dieser beiden Stücke läßt sich ein struktureller Wandel innerhalb der Klasse A II veranschaulichen, der sich im Übergang von der dritten zur vierten Phase vollzieht: die Zahl der Doppelbesetzungen steigt im Schnitt um 5 % an,[2] die Stücke der dritten Phase weisen durchschnittlich 4, die der vierten Phase durchschnittlich 3 Akzente je Verse auf.

"The Applicant" (A 14)

I "First, are you our sort of a person?
m u m u m u u m u

Do you wear
u u m

A glass eye, false teeth or a crutch,
u m u u m u u m

A brace or a hook,
u m u u m

Rubber breasts or a rubber crotch,
m u m u u m u m

---

[1] Die fakultativen Senkungen am Versbeginn und -ende werden, auch wenn sie durch Ø besetzt sind, mitgezählt.

[2] Vgl. Tab. 5 bis 8 , S. 132 - 135

II Stitches to show something's missing? No, no? Then
m u u m u u m u u m u

How can we give you a thing?
m u u m u u m

Stop crying.
u mu

Open your hand.
m u u m

Empty? Empty. Here is a hand
m u m u m u u m

III To fill it and willing
u m u u m u

To bring teacups and roll away headaches
u u m u u m u u m u

And do whatever you tell it.
u m u m u u m u

Will you marry it?
u u m u u

It is guaranteed"
u u m u m

Die parodistische Überzeichnung eines kolloquialen Tonfalls[1] manifestiert sich u. a. in der starken Variation der Verslängen, durch gelegentliches Enjambement, häufige Doppelbesetzung von Senkungen, sowie durch lexikalische und syntaktische Repetitionen.

Wir wollen abschließend auf einige Verse verweisen, in denen die Basisregel (1) zur Anwendung kommt. Verletzungen der Erwartungsmatrix und dadurch verursachtes Inkrafttreten dieser Regel finden sich in den uns vorliegenden Versen nur selten; wir geben im folgenden einige Beispiele:

---

[1] Der Eindruck der Kolloquialität findet sich u. E. bestätigt in S. Plaths eigenem Vortrag dieses sowie einer Reihe aus der gleichen Zeit stammender Gedichte (vgl. "Contemporary Poets Reading Their Own Poems". Aufnahme: Recorded Sound Section of the British Council in London, 30.10.1962. Katalog Nr. 548). E. AIRD umschreibt den Ton in "The Applicant" als geprägt von einer "hysterical gaiety" (Sylvia Plath, 71).

1. "in a rampage of champagne-colored rain"
   u u m u m u m u u m
   ("Circus in Three Rings", CG 13, I, 4)
2. "my demon of doom tilts on a trapeze,"
   u m u u m u m u u m
   (ibd., III,3)
3. "The astrologer at her elbow (a Leo)"
   u u m u u m u m u u mu
   ("On Deck", CW 55, V,1)
4. "Picked his trip-date by the stars."
   m u m u m u m
   (ibd. V,2)

In allen Fällen ist eine Hebung durch eine das Merkmal [-stress] tragende Präposition besetzt. Die Basisregel

$$[\ F\ ] \dashrightarrow [\ +\text{stress}\ ] \quad / \quad \underset{m}{[\ -\text{stress}\ ]}\ X\_\_\_\_\_$$

wird in keinem der Verse verletzt.

Im folgenden listen wir alle Stücke der Klasse A II unter Angabe der Unterklasse sowie des prozentualen Anteils an Doppelbesetzungen nach Phasen geordnet auf.

Titel (Phase I)[1]	Unterklasse	Doppelbesetzung
Ballade Banale (CG 1)	a	25.5 %
Circus in Three Rings (CG 13)	b	39.3 %
Dialogue en Route (ASP 239)	b	63.7 %
Lament (CG 27)	a	23.2 %
Ode to a Bitten Plum (vgl. Anh.)	c	17.9 %
Temper of Time (LH 158)	a	52.8 %

Tabelle 5

[1] Mittlere Prozentzahl der Doppelbesetzung: $\bar{x}$ = 37.1 %, s = 18.3 .

Titel (Phase II)[1]	Unter-klasse	Doppel-besetzung
Aerialist (CP 331)[2]	c	25.3 %
Alicante Lullaby (CG 3)	b	49.5 %
The Bull of Bendylaw (COL 26)	b	26.8 %
The Burnt-Out Spa (COL 77)	a	13.7 %
The Companionable Ills (COL 64)	c	38.9 %
Crystal Gazer (CG 17)	c	13.0 %
Dark House (COL 81)	c	26.7 %
Dark Wood, Dark Water (CP 127)	a	25.0 %
The Disquieting Muses (COL 58)	a	17.5 %
Dream with Clam-Diggers (CP 43)	c	26.3 %
Ella Mason and her Eleven Cats (CP 53)	b	33.1 %
Epitaph for Fire and Flower (ASP 244)	c	16.7 %
The Eye-Mote (COL 14)	a	25.3 %
Fable of the Rhododendron Stealers (CG 26)	a	27.1 %
Fiesta Melons (CP 46)	a	38.4 %
The Ghost's Leavetaking (COL 39)	a	22.3 %
Hardcastle Crags (COL 16)	b	33.9 %
The Lady and the Earthen-ware Head (LH 295)	b	22.8 %
A Lesson in Vengeance (CP 80)	b	35.7 %
Letter to a Purist (CP 36)	c	32.2 %

Tabelle 6

[1] Mittlere Prozentzahl der Doppelbesetzung: $\bar{x}$ = 25.2 %
s = 8.7.

[2] Das Stück gehört nach Angabe T. Hughes' in die erste Phase.

Titel (Phase II)	Unter-klasse	Doppelbe-setzung
Maudlin (COL 48)	a	32.5 %
Million Dollar Month[1] (vgl. Anhang)	b	22.2 %
Miss Drake Proceeds to Supper (ASP 241)	c	30.0 %
Natural History (CP 71)	a	19.0 %
On the Decline of Dracles (CP 78)	a	15.9 %
On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad (LY 20)	b	21.7 %
On the Plethora of Dryads (ASP 242)	c	17.8 %
The Other Two (LY 26)	a	13.8 %
Point Shirley (COL 24)	b	16.2 %
The Sleepers (CP 122)	a	13.5 %
Soliloquy of the Solipsist (CP 37)	b	36.8 %
Southern Sunrise (CP 26)	c	28.8 %
Spinster (COL 68)	b	19.4 %
Strumpet Song (COL 51)	c	16.7 %
Suicide off Egg Rock (COL 33)	a	31.7 %
Two Sisters of Perse-phone (COL 63)	c	20.1 %
Two Views of a Cadaver Room (COL 10)	b	21.3 %
Vanity Fair (CP 32)	c	17.6 %
Watercolour of Grant-chester Meadows (COL 37)	b	13.4 %
A Winter Ship (COL 44)	a	34.0 %
Wreath for a Bridal (LY 7)	b	38.0 %

Forts. Tabelle 6

[1] Das Stück wird von T. Hughes in seiner "complete list of poems composed before 1956" (S. 339ff) erwähnt und gehört somit in Phase I.

Titel (Phase III)[1]	Unterklasse	Doppelbesetzung
Eavesdropper (am. Ausg.[2] WT 25)	c	31.4 %[2]
The Hanging Man (A 70)	a	19.4 %
Leaving Early (CW 33)	a	28.4 %
On Deck (CW 55)	a	22.8 %
Stillborn (CW 35)	a	18.7 %
The Tour (CW 61)[2a]	c	29.6 %
Two Campers in Cloud Country (CW 50)	a	29.6 %
Whitsun (CW 60)	c	36.2 %

Tabelle

(Phase IV)[3]		
Amnesiac (am. Ausg. WT 19)	c	19.0 %
The Applicant (A 14)	c	42.5 %
Brasilia (WT 13)	c	28.9 %
Child (WT 12)	c	34.1 %
Daddy (A 54)	c	39.8 %
Edge (A 85)	c	36.0 %
The Fearful (CP 256)	c	17.9 %
Getting There (A 43)	c	43.8 %
Gigolo (WT 14)	c	38.3 %
Kindness (A 83)	c	35.8 %
Lady Lazarus (A 16)	c	23.8 %
The Munich Mannequins (A 74)	c	35.3 %

Tabelle

---

[1] Mittlere Prozentzahl der Doppelbesetzung: $\bar{x}$ = 27.0 %, s = 6.1

[2, 2a] Aufgrund der Neudatierung in CP fallen "Eavesdropper" und "The Tour" in Phase IV, verringern so die ohnehin niedrige Anzahl der Verse der Klasse A II c und reihen sich in die letzte Phase ein, in der alle Gedichte der Klasse A II der Unterklasse c angehören.

[3] Mittlere Prozentzahl der Doppelbesetzung: $\bar{x}$ = 33.8 %, s = 8.8

Titel (Phase IV)	Unterklasse	Doppelbesetzung
Paralytic (A 78)	c	20.8 %
Poppies in July (A 82)	c	25.7 %
Poppies in October (A 29)	c	46.9 %
Totem (A 76)	c	44.0 %
Winter Trees (WT 11)	c	43.1 %
Years (A 73)	c	34.8 %

Forts. Tabelle 8

3.1.3 Dritter Schritt: Klasse A III a (akzentuierende Verse)

Während im ersten und zweiten Analyseschritt dem Verhältnis von metrisch starken zu metrisch schwachen Positionen (bzw. den sie füllenden Silben) gewisse Beschränkungen auferlegt waren,[1] unterliegt die Zahl der zwischen zwei starken Positionen (Akzenten) auftretenden Silben in der Klasse A III keinen Einschränkungen; die oberste Grenze im vorliegenden Textkorpus liegt bei sechs Silben, wobei diese maximale Besetzung nur in wenigen Fällen auftritt. Es sind in dieser Klasse lediglich die Akzente,die die Verse metrisch strukturieren. Hierbei bleibt die Zahl der Akzente allerdings nicht im ganzen Gedicht konstant, sondern variiert innerhalb einer - auf statistischem Wege ermittelten - Grenze, die berechnet wird durch den Variabilitätskoeffizienten V, der einen Vergleich der Streuungswerte der Akzente ermöglicht, auch wenn die Mittelwerte der Akzente verschieden hoch sind.

$$V = \frac{100\ s}{\bar{x}}$$

wobei V = Variabilitätskoeffizient, s = Streuung, $\bar{x}$ = Mittelwert.[2]

Die oberste Grenze für V wurde mit 18 festgelegt: keines der in dieser Klasse befindlichen Stücke überschreitet diesen Wert, und eine Berechnung von V für Verse der Klasse A III c ergab Werte, die ausnahmslos über 20 lagen.[3]

Wir arbeiten in dieser Klasse also nicht mit der für A I und A II gültigen strengen Regelung, derzufolge die a-Unterklassen durch eine konstante Hebungszahl definiert sind, sondern lassen

---

[1] Klasse A I läßt für jede metrisch starke Position eine metrisch schwache Position, Klasse A II läßt eine oder zwei metrisch schwache Positionen zu.

[2] Vgl. Clauß, G./Ebner, H., Grundlagen der Statistik für Psychologen, Pädagogen und Soziologen, Thun/Frankfurt, ^{2}1977, 96.

[3] Vgl. Tabelle 10 und Darstellung 1, S. 146

in diesem Fall für die Unterklasse a eine gewisse - statistisch definierte - Variation der Akzentzahlen zu. Auf diese Weise bleibt in Klasse A III die Unterklasse b unbesetzt, da durch den Variabilitätskoeffizienten bereits Abweichungen nach oben und unten von einem Mittelwert der Akzentzahlen zugelassen sind.[1]

Bevor wir unsere Analysen und Berechnungen an einigen Texten vorführen, geben wir die für diese Klasse geltende Strukturbeschreibung sowie die Bedingung zur Nullbesetzung an:

(1) Die Strukturbeschreibung lautet:
(n)(n)(n)(n)[2] A n (n)(n)(n)(n) A ... A (n)(n)(n)(n)
Hierbei repräsentiert A Silben, die einen Akzent (d. h. eine lexikalische, syntaktische oder emphatische Betonung) tragen; n repräsentiert nicht-akzentuierte (d. h. unbetonte oder lexikalisch betonte, nicht aber syntaktisch oder emphatisch betonte) Silben. Elemente in Klammern sind fakultativ.

(2) Basisregeln sind für Verse dieser Art nicht erforderlich (A ist immer akzenttragend, n ist immer nicht-akzenttragend).

(3) Nullbesetzungen für obligatorische n (d. h. zwei unmittelbar aufeinanderfolgende A) sind in jedem Fall zugelassen; zwei aufeinanderfolgende Nullbesetzungen (d. h. drei aufeinanderfolgende A) sind nur dann erlaubt, wenn mindestens ein A durch eine syntaktische Grenze von den anderen getrennt ist (dies gilt auch für durch Kommata getrennte Aufzählungen von Adjektiven, Substantiven, etc.).

Wir führen die Berechnung des Variabilitätskoeffizienten anhand des Stückes "The Manor Garden" (COL 9) vor:

---

[1] Wir weisen darauf hin, daß im vierten Analyseschritt zunächst syllabische Verse (Klasse B) und erst im fünften und letzten Analyseschritt Verse der Klasse A III c ('Freie' Verse) untersucht werden.

[2] Vor dem ersten und nach dem letzten Akzent treten in unserem Textkorpus maximal vier Silben auf.

"The Manor Garden"

I	"The fóuntains are drý and the ŕoses óver.	(4)
	Încense of déath. Your dáy appróaches.	(4)
	The péars fátten like líttle búddhas.	(4)
	A blúe mîst is drágging the láke.	(4)
II	You móve through the éra of físhes,	(3)
	The smúg cénturies of[1] the pîg---	(3)
	Hêad, tóe and fînger	(3)
	Come cléar of the shádow. Hîstory	(3)
III	Noûrishes these bróken flútings,	(3)
	These crówns of acánthus,	(2)
	And the crów sêttles her gárments.	(3)
	You inhérit white héather, a bée's wîng,	(4)
IV	Twó súicides, the fámily wólves,	(4)
	Hours of bláckness. Some hárd stárs	(4)
	Alréady yéllow the héavens.	(3)
	The spîder on its ówn strîng	(3)
V	Crósses the láke. The wórms	(3)
	Quît their úsual habitátions.	(3)
	The smáll bîrds convérge, convérge	(4)
	With their gîfts to a dîfficult bórning."	(3)

Wir ermitteln zunächst die mittlere Akzentzahl nach der Formel[2]

$$\bar{x} = \frac{f_1x_1 + f_2x_2 + \ldots + f_kx_k}{n} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^{k} f_ix_i$$

wobei $\bar{x}$ = Mittelwert, x = Meßwert, f = Häufigkeit des Meßwertes, n = Anzahl der Meßwerte. Der Mittelwert für die Akzente in "The Manor Garden" beträgt 3.4.

---

[1] Wir weisen darauf hin, daß lexikalisch unbetonte Silben, sofern sie keine syntaktische oder emphatische Betonung tragen, nicht akzentuierbar sind (vgl. (1), S. 138).

[2] Vgl. Clauß/Ebner, Grundlagen, 69.

Um die Abweichung vom errechneten Mittelwert zu bestimmen, berechnen wir die Standardabweichung (Streuung), die sich aus der Quadratwurzel der Varianz ergibt und nach der folgenden Formel berechnet wird:[1]

$$s^2 = \frac{SAQ}{n-1}, \qquad SAQ = \sum_{i=1}^{k} f_i (x_i - \bar{x})^2$$

$$s^2 = \frac{1}{n-1} \sum_{i=1}^{k} f_i (x_i - \bar{x})^2 .$$

Die Streuung s läßt sich dann berechnen nach der Formel:[2]

$$s = \sqrt{\frac{SAQ}{n-1}} .$$

Bei einem Mittelwert von 3.4 ergibt sich für "The Manor Garden" eine Streuung von 0.589.

Anhand dieser beiden Werte berechnen wir nun den Variabilitätskoeffizienten V:

$$V = \frac{100\ s}{\bar{x}} ,$$

$$V = \frac{58.9}{3.4}$$

$$V = 17.3.$$

Ebenfalls aus der zweiten Phase stammt "Faun" (COL 18) mit einem Variabilitätskoeffizienten von 14:

---

[1] "Hierbei bedeuten: s^2 Varianz, x_i i-ter Meßwert in der Häufigkeitsverteilung, f_i Häufigkeit des i-ten Meßwertes, $\bar{x}$ arithmetisches Mittel aller Meßwerte, n Anzahl der Meßwerte." (Clauß/Ebner, Grundlagen, 87f).

[2] ibd., 88.

"Faun"

I "Háunched like a fáun, he hóoed (3)
From gróve of móon-glint and fén-frost (3)
Until áll ówls in the twígged fórest (4)
Flapped bláck to lóok and bróod (3)
On the cáll this mán máde. (3)

II No sóund but a drúnken cóot (3)
Lúrching hóme along rîver bank. (3)
Stárs hung wáter-sunk, so a ránk (3)
Of dóuble stár-eyes lît (3)
Bóughs were those ówls sát. (3)

III An arêna of yéllow éyes (3)
Wátched the chánging shápe he cút (4)
Saw hóof hárden from fóot, saw spróut (4)
Góat-horns. Márked how gód rôse (4)
And gálloped wóodward in that guise." (3)

In der dritten Phase finden sich zehn der Klasse A III a angehörigen Stücke, die mit einem Anteil von 25.6 % hier deutlich stärker vertreten sind als in der zweiten (10.8 %) und vierten Phase (1.7 %); in Phase I treten akzentuierende Verse nicht auf.

Wir stellen aus Phase III das Stück "Magi" (CW 40) vor, das eine nahezu konstante Akzentzahl aufweist.

"Magi"

I "The ábstracts hóver like dúll ángels: (4)
Nóthing so vúlgar as a nóse or an éye (4)
Bóssing the ethéreal blánks of their fáce-ovals. (4)

II Their whîteness bears nó relâtion to láundry, (4)
Snów, chálk or suchlíke. Thêy're (4)
The réal thíng, all rîght: the Gód, the Trúe--- (5)

III Sálutary and púre as bóiled wáter, (4)
Lóveless as the multiplicátion table. (2)
While the chîld smîles into thîn áir." (4)

Die Verse der Strophen IV bis VI weisen jeweils vier Akzente auf.

Auch III,2 wäre mit vier Akzenten skandierbar:
"Lóveless as the múltiplicátion táble."
Während lediglich "Love-" und "-ca(tion)" als Akzente im Sinne unserer Definitionen akzeptabel sind, würde eine Annahme von vier Akzenten durch die Lautstruktur dieses Verses gestützt:
/lʌvləs əz ðə mʌltɪplɪkeɪʃn teɪbl/[1]
Die Sequenz /lʌ/ wiederholt sich in umgekehrter Reihenfolge in /mʌltɪplɪkeɪʃn/, der Diphthong /eɪ/ tritt in /teɪbl/ wieder auf.

Das einzige im Sinne unserer Definitionen 'tonische' Gedicht in der vierten Phase ist "The Moon and the Yew Tree" (A 47). Dieses von S. Plath im Frühjahr 1962 verfaßte Stück[1a] ist auch aufgrund seiner Strophen- und Zeilenstruktur für die vierte Phase untypisch[2] und zeigt starke Affinitäten zu den die dritte Werkphase charakterisierenden Versstrukturen.[3]

"The Moon and the Yew Tree"
I "Thîs is the lîght of the mînd, cóld and plánetary. (5)
The trées of the mînd are bláck. The lîght is blúe. (5)
The grásses unlóad their gríefs on my féet as if I (5)
were Gód,
Príckling my ánkles and múrmuring of their humîlity. (4)

[1] Die phonetische Transkription erfolgt nach Maßgabe von A. S. Hornby, etc., The Advanced Learner's Dictionary of Current English, London 1974, ([1]1963)

[1a] Vgl. Hughes, "Notes", 193.

[2] S. u. Kap. 3.2.4.2, 3.3.7 und 3.4.2

[3] Mit der von Hughes in CP gegebenen neuen Datierung (22.10.1961) fällt das Stück in der Tat der dritten Phase zu, der es aufgrund seiner Vers- und Strophenstruktur angehört (vgl. S. 285, fn. 1). Diese Neudatierung bestätigt unsere Beobachtungen und mag als nachträgliche Berechtigung der formalen Analyse gelten.

Fúmey, spîritous mîsts inhábit this pláce (5)
Séparated from my hóuse by a rów of héadstones. (4)
I sîmply cannot sée whére there is to gét to." (4)

Die folgende Aufstellung der Akzentzahlen für das gesamte Gedicht zeigt, daß diese zwar nicht nach einem vorhersagbaren Schema variieren, daß jedoch jeweils genau 50 % der Verse vier bzw. fünf Akzente aufweisen:

Str. I	5	-	5	-	5	-	4	-	5	-	4	-	4
II	5	-	4	-	5	-	4	-	5	-	4	-	4
III	4	-	4	-	4	-	5	-	4	-	4	-	5
IV	5	-	4	-	5	-	5	-	4	-	5	-	5

Wie bereits bei "Faun" und "Magi" beobachtet, werden auch bei "The Moon and the Yew Tree" einzelne Akzente durch phonetische Rekurrenzen unterstrichen:

"Faun"
"Háunched like a fáun, he hóoed"

"The Manor Garden"
"Alréady yéllow the héavens"

"Magi"
"The ábstracts hover like dull ángels"

"The Moon and the Yew Tree"
"Thîs is the lîght of the mînd. ..."

"The trées of the mînd are bláck. The lîght is blúe."

"The grásses unlóad their grîefs on my féet ..."

"Séparated from my hóuse by a rów of héadstones."

"I simply cannot see where there is to get to."

"The moon is my mother. She is not sweet like Mary.

"I have fallen a long way. Clouds are flowering"

"The moon sees nothing of this. She is bald and wild."

Sylvia Plath bedient sich hier einiger der den altenglischen Stabreimvers charakterisierenden Strukturmittel,[1] von denen sie in recht freier Form Gebrauch macht. So treten in "The Moon and the Yew Tree" nicht nur vier-, sondern auch fünf-"hebige" Verse auf; die Verteilung der "Hebungen" im Vers ist keinem bestimmten Schema unterworfen und die Alliteration schließlich, als eines der augenfälligen Merkmale des Stabreimverses, wird des öfteren ersetzt durch Assonanz ("light" - "mind") und Konsonanz "bald" - "wild").[2]

Die akzentuierenden Verse S. Platths stehen mithin in der 'Tradition' des zwanzigsten Jahrhunderts:

> "Im 20. Jahrhundert hat eine ganze andere Variante des tonischen Verses, die ihr Vorbild im altenglischen Stabreimvers suchte, ihren Vertreter in Ezra Pound gefunden.
> ... Pound wird gern als Beispiel dafür angeführt, daß der tonische Vierheber der angestammte Rhythmus des Englischen sei. Dabei wird jedoch übersehen, daß die Ähnlichkeit mit dem Stabreimvers nur eine sehr entfernte ist. Pounds Verteilung der Akzente und der Stäbe ist sehr viel freier als im Altenglischen, und die Gruppierung der Senkungssilben ist bei ihm vollends ungeordnet."[3]

---

[1] Vgl. die Diskussion ae. Verse bei Diller, Metrik, 34f und 47f.

[2] Auch in Versen der Klasse A II treten versinterne phonetische Rekurrenzen in dieser Funktion auf (vgl. "Lament", S. 301 und "Suicide off Egg Rock"; Exkurs, S. 191).

[3] Diller, Metrik , 89.

Liste der Gedichte
in Klasse A III a

Tabelle 9

Titel	Variabilitäts-koeffizient	Phase
All the Dead Dears (COL 27)	15.0	II
Among the Narcissi (CW 64)	10.9	III
The Beekeeper's Daughter (COL 75)	15.3	II
Blackberrying (CW 24)	14.6	III
Blue Moles (COL 49)	13.2	II
Faun (COL 18)	14.0	II
Heavy Women (CW 37)	10.0	III
I am Vertical (CW 26)	14.8	III
Insomniac (CW 21)	10.0	III
Magi (CW 40)	8.6	III
The Manor Garden (COL 9)	17.3	II
Mirror (CW 52)	11.2	III
The Moon and the Yew Tree (A 47)	11.3	IV
November Graveyard (CP 56)	14.9	II[1]
Sleep in the Mojave Desert (CW 47)	9.6	III
The Snowman on the Moor (LY 22)	14.7/17.3 [2]	II
Sow (COL 12)	13.5/15.4	II
Stars Over the Dordogne (CP 165)	14.9	III
The Times are Tidy (COL 67)	14.9	II
Widow (CW 38)	14.3	III
Witch Burning (COL 85)	10.4	II
Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies (CG 28)	12.2	II

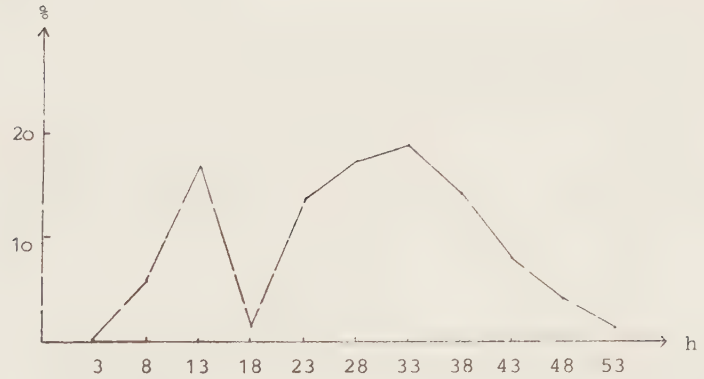
[1] Fällt durch Neudatierung in Phase III.

[2] Die langen Verse haben einen V-Wert von 14.7 bzw. 13.5, die kurzen Verse haben einen V-Wert von 17.3 bzw. 15.4. Vgl. Kap. 3.4.3 für eine Diskussion des l-k-Profils.

V	Klassen-mitte (h)	Anzahl d. Gedichte	%
1 - 5	3	-	-
6 - 10	8	5	5,5
11 - 15	13	15	16,5
16 - 20	18	1	1,1
21 - 25	23	12	13,2
26 - 30	28	16	17,6
31 - 35	33	17	18,7
36 - 40	38	13	14,3
41 - 45	43	7	7,7
46 - 50	48	4	4,4
51 - 55	53	1	1,1
		91	100 %

Tabelle 10

Vergleich der Variabilitäts-koeffizienten in Klasse A III a (V = 6-18) und A III c (V = 21-51).[1]



Graph. Darstellung 1

[1] Gedichte mit einem V-Wert von 16, 18, 19, 20 und 21 treten nicht auf.

3.1.4 Vierter Schritt: Klasse B (syllabische Verse)

Nach dem bisherigen Analyseverfahren liegen nunmehr etwa 100 Gedichte vor, die keiner der bislang aufgestellten Klassen angehören. Das gemeinsame Charakteristikum dieser Verse kann nur negativ beschrieben werden:
keines der Stücke weist im Rahmen einer syllabotonischen (A I), jambisch-anapästischen (A II) oder tonischen (A III a) Skandierung eine konstante oder regelmäßig wechselnde Zahl von Hebungen auf bei Zeilenlängen, die zwischen einer und 19 Silben schwanken. Wir wenden uns daher einem anderen Stukturprinzip als den drei bisher genannten zu und untersuchen die noch nicht klassifizierten Stücke auf ihre Syllabizität hin. Daß in Sylvia Plaths Werk in der Tat Verse mit syllabischen Metren vorliegen, ist durch die Sekundärliteratur dokumentiert.[1]

Wir beginnen die metrische Analyse mit der Erstellung eines abstrakten metrischen Schemas, in dem jedes S einer Silbe gleichzusetzen ist, ohne Rücksicht auf deren lexikalische Betonung:

Strukturbeschreibung B

$$S_1 + S_2 + S_3 + S_4 + S_5 + \ldots + S_n\text{-}1 + S_n$$

Wir stellen zunächst das Stück "Mushrooms" (COL 34) vor, in dem das syllabische Metrum mit einem starken jambisch-anapästischen Rhythmus konkurriert und analysieren zur Veranschaulichung die Strophen I bis III sowie Strophe VIII und IX als jambisch-anapästisch:

I "Overnight, very
m u u m u
1 2 3 4 5
Whitely, discreetly,
m u u m u
1 2 3 4 5
Very quietly
m u mu u
1 2 34 5

[1] Vgl. Hughes, "Notes",189, Nims, "A Technical Analysis",147 und Smith, "Architectonics",11.

II Our toes, our noses
u m u m u
1 2 3 4 5
Take hold on the loam,
u m u u m
1 2 3 4 5
Acquire the air.
u m u u m
1 2 3 4 5

III Nobody sees us,
m u u m u
1 2 3 4 5
Stops us, betrays us;
m u u m u
1 2 3 4 5
The small grains make room.
u m u u m
1 2 3 4 5

VIII Little or nothing.
m u u m u
1 2 3 4 5
So many of us!
u m u u u
1 2 3 4 5
So many of us!
u m u u u
1 2 3 4 5

IX We are shelves, we are
u u m u u
1 2 3 4 5
Tables, we are meek,
m u u u m
1 2 3 4 5
We are edible,"
u u m u u
1 2 3 4 5

Mit Ausnahme der Verse VIII,2 u. 3 und IX, 1 u. 3 weisen alle Verse des Stückes zwei Akzente auf; die Doppelbesetzungen der Senkungen sind durch die für Klasse A II geltenden Bedingungen zur Positionsbesetzung erlaubt. Da jedoch alle Verse, auch die in der jambisch-anapästischen Skandierung als Ausnahmen zu betrachtenden, als gemeinsames Strukturprinzip die Fünfsilbigkeit aufweisen, wird "Mushrooms" der Klasse B zugeordnet.

Auch in dem folgenden Stück, "Night Shift", tritt das syllabische Metrum gegenüber einem von starken Akzenten geprägten Rhythmus in den Hintergrund:

"Night Shift (COL 11)

I "It was not a heart, beating
That muted boom, that clangour
Far off, not blood in the ears
Drumming up any fever

To impose on the evening.
The noise came from the outside:
A metal detonating
Native, evidently to

These stilled suburbs: nobody
Startled at it, though the sound
Shook the ground with its pounding.
It took root at my coming

Till the thudding source, exposed,
Confounded inept guesswork:
Framed in windows of Main Street's
Silver factory, immense

Hammers hoisted, wheels turning,
Stalled, let fall their vertical
Tonnage of metal and wood;
Stunned the marrow. Men in white

Undershirts circled, tending
Without stop those greased machines,
Tending, without stop, the blunt
Indefatigable fact."

In dieser Interpretation ist die Zahl der durch // markierten primären Stärkeakzente für alle Verse auf zwei beschränkt. Einige Verse genügen darüberhinaus den Regeln und Bedingungen für Klasse A II:

III,2 "Startled at it, though the sound
1 2 3 4 5 6 7
m u u m u u m

III,3 Shook the ground with its pounding.
1 2 3 4 5 6 7
u u m u u m u

III,4 It took root at my coming
1 2 3 4 5 6 7
u u m u u m u

V,2 Stalled, let fall their vertical
1 2 3 4 5 6 7
m u m u m u u

V,3 Tonnage of metal and wood;"
1 2 3 4 5 6 7
m u u m u u m

Alle Verse des Stückes weisen jedoch sieben Silben auf; das syllabische Metrum kann somit als - wenn auch bewußt unauffällig gehaltenes - Strukturprinzip ohne Ausnahme gelten. Die dumpfen, regelmäßigen Schläge der Maschinen, die ihre rhythmische Repräsentation durch die zwei Primärakzente je Vers erhalten, mögen sich zwar, ebenso wie die oben zitierte Sequenz ternärer Rhythmen, dem Rezipienten eher einprägen, eine 'tonische' Interpretation müßte jedoch eine Reihe unplausibler Akzente annehmen, eine 'jambisch-anapästische' Interpretation wäre nur auf Kosten mehrerer unmetrischer Verse möglich.

Es sind Überlegungen wie diese, die uns auch das Stück "I Want, I Want" (COL, 36) als syllabisches klassifizieren lassen, dessen erste Strophe wir im folgenden zitieren:

"I Want, I Want"

"Open-mouthed, the baby god
S S S S S S
Immense, bald, though baby-headed,
S S S S S S S
(´) ´ ´ ´
Cried out for the mothers's dug.
S S S S S S S
´ ´ ´ ´
The dry volcanoes cracked and spit."
S S S S S S S

Eine konstante Zahl von vier E-Positionen je Vers müßte hier erkauft werden mit einer Betonung etwa auf "-stem" in "rose-stem" und "dry-" in "dry-eyed".
Die Anzahl der Silben jedoch variiert schematisch von Vers zu Vers:

Strophe I: 7 - 8 - 7 - 8
Strophe II u.
Strophe III: 8 - 7 - 8 - 7.

Das Stück "Departure" schließlich weist eine regelmäßig variierende Zahl von 11, 9, 7 und 5 Silben je Vers auf:[1]

"Departure" (COL, 19)

I "The figs on the fig tree in the yard are green;
S S S S S S S S S S S
1 2 3 4 5 6 7 8 9 1o 11

---

[1] Vgl. S. 111f

```
    Green, also, the grapes on the green vine
      S    S  S    S   S    S    S   S    S
      1    2  3    4   5    6    7   8    9
    Shading the brickred porch tiles.
      S S     S   S   S   S     S
      1 2     3   4   5   6     7
    The money's run out.
      S  S S     S  S
      1  2 3     4  5
V   Bares its low lintel to corroding weathers;
     S    S    S   S  S   S  S  S S    S   S
     1    2    3   4  5   6  7  8 9    1o  11
    Across the jut of ochreous rock
    S  S     S  S  S  S   SS    S
    1  2     3  4  5  6   78    9
    Goats shamble, morose, rank-haired,
     S      S   S   S S     S    S
     1      2   3   4 5     6    7
    To lick the sea-salt."
     S  S     S  S  S
     1  2     3  4  5
```

Um eine konstante Silbenzahl zu gewährleisten, ist eine Bedingung vonnöten, die Wörter vom Typ "ochreous" als drei- oder zweisilbig, bzw. Wörter vom Typ "flower" als ein- oder zweisilbig zuläßt. Wir formulieren diese Bedingungen wie folgt:

> Die Sequenz Vokal/Diphthong + /ə/ kann als metrisch ein- oder zweisilbig gelten, um so eine konstante Silbenzahl in einem Vers zu gewährleisten.[1]

---

[1] Vgl. Hascalls Bedingung 4 in "Trochaic Meter", fn,7,222

Wir verzichten auf eine Unterteilung der Klasse B in zwei Unterklassen a und b, da dies für eine Unterscheidung der vier Phasen nicht erforderlich ist, denn syllabische Verse finden sich, mit drei Ausnahmen, lediglich in der zweiten Phase.

Die folgende (nach Phasen geordnete) Liste gibt eine Übersicht aller 28 syllabischer Gedichte.

Titel Phase II	Silbenzahl (je Vers od. Strophe)
Above the Oxbow (CP 87)	12-12-12-12-1o-12-12-1o-12-1o-12-1o-12-1o
Aftermath (COL 29)	9
The Beggars (CG 12)	8-9-8
Departure (COL 19)	11-9-7-5
Frog Autumn (COL 7o)	9-7-9-4
Full Fathom Five (COL 46)	7-9-5
The Goring (CG 14)	15-15-14-15-15
The Hermit at Outermost House (COL 57)	7
In Midas' Country (LY 14)	8-9-1o-9-8
I Want, I Want (COL 36)	7-8-7-8 bzw. 8-7-8-7-7
Lorelei (COL 22)	7
Mainstreet at Midnight (u.d.T. "Owl" in LY 1o)	9-8-9-5
Man in Black	6
Medallion (COL 61)	7 (Ausn.: Str. I:7-8-7)
Memoirs of a Spinach Picker (CP 89)	11
Metaphors (COL 41)	9
Moonrise (COL 66)	1o
Mushrooms (COL 34)	5
Mussel Hunters at Rock Harbour (COL 71)	7

Tabelle 11

Titel	Silbenzahl (je Vers od. Strophe)	
Phase II		
The Net Menders (CP 121)	13	
Night Shift (COL 11)	7	
Old Ladies' Home (LY 6)	7	
Sculptor (COL 79)	7-7-7-8	
Whiteness I Remember (CP 102)	9	Forts. Tabelle 11
Words for a Nursery (ASP 248)	5	
Phase III		
Love Letter (CW 44)	9	
Pheasant (CW 13)	9	
You're (A 57)	8-7-8-7-8-7-8-7-8 (Ausn.: Str. II,8: 6 Silben)	Tabelle 12

3.1.5 Fünfter Schritt: Klasse A III c ('freie' Verse)

In unserem letzten Klassifikationsschritt wenden wir uns Versen zu, die sich einer Beschreibung durch die bisher verwendeten metrischen Regeln entziehen.[1] Als freirhythmisch bezeichnen wir Verse, die

(1) weder eine konstante (bzw. nach einem bestimmten Muster variierende) Akzent- oder Silbenzahl aufweisen, noch der Zahl der zwischen zwei Akzenten auftretenden Silben eine Beschränkung auferlegen[2] und

(2) phonetischen Rekurrenzen wie Alliteration, Assonanz, Konsonanz etc., sowie lexikalischen, syntaktischen und semantischen Rekurrenzen bzw. Äquivalenzen den Rang von Strukturmitteln verleihen.[3]

Die unter (2) genannten Strukturmittel sind allerdings nicht, wie etwa das metrische Schema eines Verses der Klasse A I a, vorhersagbar, sondern erst retrospektiv erfahrbar. Freirhythmische Poesie kann daher beschrieben werden als "poetry not containing predictable abstract forms"[4] bzw. als "poetry where the abstract form is retrospective."[5]

---

[1] Wir werden jedoch im Verlaufe unserer Analyse sehen, daß vereinzelte Verse in freirhythmischen Gedichten durchaus den Regeln für streng alternierende (Klasse A I) bzw. jambisch-anapästische (Klasse A II) Verse genügen (s. ... S. 165 u. 179)

[2] Die Zahl der zwischen zwei betonten Silben auftretenden unbetonten kann von 0 bis 6 variieren, wobei die obere Grenze als allgemein für die englische Sprache gültige und nicht als metrische Begrenzung anzusehen ist (vgl. Diller, Metrik, 21).

[3] Vgl. B. Hrushovskis Definition 'freier Rhythmen': "By free rhythms I mean poems which (1) have no consistent metrical scheme, that is, in tonic syllabic poetry have a freedom from the prevalent, predetermined arrangement of stressed and unstressed syllables; but (2) do have a poetic language organized so as to create impressions and fulfill functions of poetic rhythm." ("On Free Rhythms in Modern Poetry", in Style in Language, ed. Th. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960, 183).

[4] Malof, J., A Manual of English Meters, London, 1970, 147.

[5] ibd. (vgl. ebenso Diller, Metrik, 94).

In Sylvia Plaths Werk lassen sich zwei Arten des freien Verses unterscheiden, die zunächst anhand zweier Textbeispiele vorgestellt werden sollen:

1. "Crossing the Water" (CW 14)

"Black lake, black boat, two black, cut-paper people.
Where do the black trees go that drink here?
Their shadows must cover Canada.

A little light is filtering from the water flowers.
Their leaves do not wish us to hurry:
They are round and flat and full of dark advice.

Cold worlds shake from the oar.
The spirit of blackness is in us, it is in the fishes.
A snag is lifting a valedictory, pale hand;

Stars open among the lilies.
Are you not blinded by such expressionless sirens?
This is the silence of astounded souls."

2. "Words" (A 86)

"Axes
After whose stroke the wood rings,
And the echoes!
Echoes travelling
Off from the centre like horses.

The sap
Wells like tears, like the
Water striving
To re-establish its mirror
Over the rock

That drops and turns,
A white skull,
Eaten by weedy greens.
Years later I
Encounter them on the road----

Words dry and riderless,
The indefatigable hoof-taps.
While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life."

Während im ersten Beispiel die Versgrenzen mit den syntaktischen Grenzen zusammenfallen, zeichnet sich das zweite Beispiel durch häufiges Enjambement sowie den Wechsel von extrem kurzen und extrem langen Versen aus, so daß auch lexikalisch unbetonte Silben aufgrund ihrer hervorgehobenen Stellung einen Akzent erhalten. Ebenso wird auf diese Weise Silben, die bereits eine lexikalische Betonung tragen ("Axes", "sap"), mehr Gewicht verliehen.[1]

Die durch "Crossing the Water" repräsentierte Art des Freiverses nennen wir in Anlehnung an Ch. Allen[2] "cadenced free verse" ('kadenzierter Freivers'[3]):

> "The places where the voice naturally pauses mark the end of a rhythm, or cadence; and also mark the places ... for ... line devisions."[4]

Allen und Malof unterscheiden den kadenzierten Freivers vom "accentual free verse"[5] ("tonischer Freivers"[6]), dessen Rhythmus durch "heavily stressed syllables that cannot be measured into feet"[7] charakterisiert sei.

---

[1] Vgl. Hrushovski: "If (the verse line) is not identical with the syntactic grouping, we have a tension between the two factors that creates or deforms some other factors (especially intonation) and can lead to the restressing of words at both ends of the line, as compared with their prose positions (...)." ("On Free Rhythms", 186.

[2] Allen, Ch.: "Cadenced Free Verse", in College English 9, 1948, 195 - 199.

[3] Diller, Metrik, 95.

[4] Allen, a. a. O., 196 (Vgl. hierzu Malof, Manual, 154: "Cadenced free verse is a term applied to poetry in which rhythms are loosely gathered according to the syntactic phrases that contain them.").

[5] Allen, a. a. O., 196 und Malof, Manual , 160.

[6] Diller, Metrik , 95.

[7] Allen, a. a. O., 196.

Während Allens und Malofs Definitionen des kadenzierten Freiverses weitgehend übereinstimmen, herrscht in bezug auf eine Abgrenzung und Definition des tonischen Freiverses Unklarheit, wenn nicht Widersprüchlichkeit.[1]

Anhand der zwei Beispiele aus Sylvia Plaths Werk läßt sich u. E. jedoch zumindest ein greifbarer Unterschied zwischen kadenzierten und nicht-kadenzierten Freiversen erkennen: Während die Verseinheiten beim kadenzierten Freivers durch die Kadenz, oder, in Anlehnung an Diller, durch eine hinreichend selbständige Intonationseinheit[2] bestimmt sind, werden die Versgrenzen beim nicht-kadenzierten Freivers unabhängig von Kadenzen gesetzt, so daß wir von einem 'enjambierten Freivers' sprechen können.

Aus unserem zweiten Beispiel, "Words", ist allerdings ersichtlich, daß bei der Unterscheidung freirhythmischer Verse in die zwei genannten Arten kaum mit Gedichten gerechnet werden kann, deren Verse ausschließlich kadenziert oder ausschließlich enjambiert sind. Bei der Zuordnung freier Verse zur Gruppe der kadenzierten (Klasse A III c 1) oder enjambierten (Klasse A III c 2) Verse orientieren wir uns daher an der prozentualen Häufigkeit von enjambierten Versen, gemessen an der Gesamtzahl aller Verse in einem Gedicht. Diese statistische Entscheidungshilfe ermöglicht es uns, eine Trennungslinie zwischen den Gruppen c 1 und c 2 zu ziehen: ein Gedicht gilt als der Gruppe c 1 zugehörig, wenn sein Anteil an enjambierten Versen 20 % nicht übersteigt; es gilt als der Gruppe c 2 zugehörig, wenn dieser Anteil über 25 % liegt.[3]

---

[1] Vgl. Allen, a. a. O. , 196 und Malof, Manual, 160ff.
[2] Vgl. Diller, Metrik , 95.
[3] Vgl. Tab. 17 S. 183 und Darstellung 2, S. 184.

Bei der Entscheidung, ob ein Vers enjambiert ist oder nicht, stützen wir uns auf die Definition Žirmunskijs, derzufolge ein Enjambement dann vorliegt, wenn eine 'syntaktische Pause' innerhalb eines Verses stärker ist als zu Beginn oder Ende desselben Verses[1]:

> "The most characteristic feature of enjambment is that it contains within the line a syntactic pause which is stronger than that at the beginning or end af the same line."[2]

Dieser Definition zufolge sind die Verse I,4, II,1, III,4 und IV,4 in unserem zweiten Beispiel ("Words") enjambiert; die Verse I,1, II,1 und IV,3 werden durch die Definition Žirmunskijs jedoch nicht erfaßt, obwohl es sich bei diesen Versen nicht um syntaktische Einheiten "von hinreichender phonologischer Selbständigkeit"[3] handelt.

Wir sind jedoch der Auffassung, daß die rhythmische Struktur (oder die "Versmelodie"[4]) dieses und einer Reihe weiterer Gedichte des Spätwerks durch die syntaktische Unvollständigkeit und die daraus resultierende extreme Kürze solcher Verse wie "Axes", "The sap" und "While" entscheidend mitgeprägt ist und beziehen sie bei unserer Unterteilung freirhythmischer Verse in die Gruppen kadenzierter oder enjambierter Verse als Klassifikationskriterium mit ein.

Um diese Verse von den im Sinne Žirmunskijs enjambierten abzuheben, werden sie im folgenden 'elliptisch'[5] genannt und durch --> markiert.

---

[1] Vgl. Žirmunskij,V., Introduction to Metrics,Den Haag,1966, 161; zit. bei Diller, Metrik, 40.

[2] Žirmunskij, a.a.O.,161.

[3] Diller, Metrik, 95.

[4] ibd.,40

[5] Vgl. Plett, H.F., einführung in die rhetorische textanalyse, Hamburg, ^{2}1973, 57.

Wir stellen im folgenden zu den hier unterschiedenen Arten des Freiverses jeweils einige Beispiele vor.

Als Vertreter des kadenzierten Freiverses wurden ausgewählt:

"The Babysitters" (CW 27),
"Berck-Plage" (Teil II) (A 30)und
"Contusion" (A 84);

als Vertreter des enjambierten Freiverses stellen wir vor:

"Ariel" (A 36),
"Purdah" (WT 17) und
"resolve" (CP 52)

1. "The Babysitters" (CW 27)

I " It is ten years, now, since we rowed to Children's Island.
The sun flamed straight down that noon on the water off Marblehead.
That summer we wore black glasses to hide our eyes
We were always crying, in our spare rooms, little put-upon sisters,
(5) In the two, huge, white, handsome houses in Swampsott.
When the sweetheart from England appeared, with her cream skin
and Yardley cosmetics,
I had to sleep in the same room with the baby on a too-short cot,
And the seven-year-old wouldn't go out unless his jersey stripes
Matched the stripes of his socks.

II Ó it was ríchness! - eléven róoms and a yácht
With a pólished mahógany stair to lét into the wáter
And a cábin boy who could décorate cákes in síx-coloured frósting.
But I didn't knów how to cóok, and bábies depréssed me.
Níghts, I wróte in my díary spítefully, my fíngers réd
With triángular scórch marks from íroning tíny rúchings and púffed sléeves.
When the spórty wífe and her dóctor húsband wént on one of their crúises
They léft me a bórrowed máid named Éllen, 'for protéction',
And a smáll dalmátian

III In yóur house, the máin house, you were bétter off.
Your had a róse garden and a gúest cottage and a módel apóthecary shop
And a cóok and a máid, and knéw about the kéy to the bóurbon.
I remémber you pláying 'Ja Dá' in a pínk píqué dress
On the gámeroom piáno, when the 'bíg péople' were óut,
And the máid smóked and shót póol under a gréen-shaded lámp.
On tríal, from Íreland, she búrnt bátch after bátch of cóokies
Till she was fíred.

IV O whát has come óver us, my sístert!
On thát day-óff the twó of us críed so hárd to gét
We líftet a súgared hám and a píneapple from the grówn-ups' ícebox
And rénted an óld gréen bóat. I rówed. You réad
Alóud, crósslegged on the stérn seat, from the Generátion of Vípers.

So we bobbed óut to the ísland. It was deserted -
A gállery of créaking pórches and still intériors,
Stópped and áwful as a phótograph of sómebody láughing,
But tén yéars déad.

V The bóld gúlls dóve as if they ówned it áll.
We pícked up stícks of drítwood and béat them óff,
Then stépped dówn the stéep béach shelf and into the wáter.
We kícked and tálked. The thíck sált kept us úp.
5 I sée us flóating there yét, inséparable - twó córk dolls.
What kéyhole have we slípped through, what dóor has shút?
The shádows of the grásses ínched róund like hánds of a clóck,
And from our ópposite cóntinents we wáve and cáll.
Éverything has háppened."

"The Babysitters" weist mehrere Charakteristika des kadenzierten Freiverses auf: die Einheit 'Vers' ist in nahezu allen Fällen[1] identisch mit der Einheit 'Kadenz'; syntaktische Parallelen etablieren sich sowohl innerhalb der Zeile als auch zeilen- und strophenübergreifend. Die strukturierende Funktion dieser Parallelen oder Äquivalenzen kann demonstriert werden am Beispiel der Konstruktionen in III, 4 und V, 5:

---

[1] Vgl. IV, 4 --→ 5: "... I rowed. You read / Aloud,". Die Zeilengrenze trennt eine Verbalphrase und ruft so einen Überraschungseffekt hervor, da die Erwartung, durch die Parallelität von "I rowed" und"You read" hervorgerufen, es handele sich um zwei gleichartige, abgeschlossene Sätze, durchbrochen wird durch Hinzufügung einer längeren Postmodifikation, eingeleitet durch "Aloud".

+III, 4: "I remember you (Vb-ing)"
+V, 5: "I see us (Vb-ing)",

die den im Gedicht vorherrschenden Gebrauch des 'past tense' unterbrechen und so die Lebendigkeit der Ereignisse in der Erinnerung der Erzählerin indizieren.

Weitere Äquivalenzen können beobachtet werden in den Zeilen I, 6f. und II, 7, f:

I, 6: "When the sweetheart from England appeared, ..."
II, 7:"When the sporty wife and her doctor husband went ..."

Die Äquivalenz auf semantischer Ebene könnte wie folgt ausgedrückt werden:

"When X did something, something happened to me, and I was passive."

Erwähnenswert ist die dem kolloquialen Ton des Gedichtes angemessene häufige Wiederholung von "and":

III, 2: "You had a rose garden and a guest cottage and a model apothecary shop"
III, 3: "And a cook and a maid, and knew about the key to the bourbon."
III, 6: "And the maid smoked and shot pool ..."

Syntaktisch und rhythmisch äquivalente Sequenzen finden sich in II, 7 und III, 2:

II, 7: "... the sporty wife and her doctor husband ..."
III, 2: "... a rose garden and a guest cottage ..."

Die strukturbestimmende Rolle phonetischer Rekurrenzen läßt sich am Beispiel der Zeilen V, 1 - 4 illustrieren:

V, 1: /ðə bəʊld qʌlz dəʊv əz ɪf ðeɪ ənd ɪt ɔl/
V, 2: /wi pɪkt ʌp stɪks əv drɪftwʊd ənd bit ðəm of/
V, 3: /ðen stept daʊn ðə stip bitʃ ʃelf ənd ɪntə ðə wɔtə/
V, 4: /wi kikt ənd tɔkt ðə [illegible]k sɔlt kept ʌs ʌp/.
Zeile 1: Assonanz von /əʊ/, Konsonanz von /l/ und /d/,
Zeile 2: Assonanz von /ɪ/, Konsonanz von /p/, /k/, /s/ und /t/,
Zeile 3: Assonanz von /e/ und /i/, Konsonanz von /st/ und /p/,
Zeile 4: Assonanz von /ɪ - ɔ/, Konsonanz von /k/, /t/ und /p/.

Eingeleitet durch IV, 1 "O what has come over us, my sister?" häufen sich am Ende des Gedichtes Verben im 'present tense' und 'present perfect': das bereits erwähnte "I see you floating", dem in V, 6 "has slipped" und "has shut" folgen, sowie "we wave and call" in V, 8 und schließlich die letzte Zeile des Stückes, "Everything has happened", mit der sich der durch die erste Zeile eröffnete Kreis ("It is ten years, now, since we rowed to Children's Island.") schließt.

Die Nähe einiger Verse zu der von Nims für das Gesamtwerk Sylvia Plaths postulierten 'jambischen Basis'[1] kann demonstriert werden an den folgenden Versen, die den Regeln der Klasse A I genügen:

I, 1 "It is ten years, now, since we rowed to Children's Island."
O E O E O E OE O E O EO

---

[1] Nims, J. F., "A Technical Analysis", 150.

V, 1 "The bold gulls dove as if they owned it all."
O E O E O E O E O E

V, 4 "We kicked and talked. The thick salt kept us up."
O E O E O E O E O E

Als jambisch-anapästisch können die folgenden Verse skandiert werden.

II, 2 "With a polished mahogany stair to let into the water"
u u mu umuu m u u m u u mu

II, 7 "When the sporty wife and her doctor husband went on one
u u m u m u u m u m u m u m
of their cruises"
u u m u

Während in den Versen der Klassen A I und A II das Metrum ein vorhersagbares und erwartetes Strukturmittel ist, werden in Versen wie den hier zitierten metrisch organisierte Sequenzen als nicht vorhersagbare und nicht erwartete Ornamente verwendet.

2. Berck-Plage (II) (A 30)

I "This blǻck bóot has no mércy for ánybody.
Why shóuld it, it is the héarse of a dǻad fóot.

II The hígh, dǻad, tóeless fóot of this príest
Who plúmbs the wéll of his bóok,

III The bónt print búlging before him like scénery
Obscéne bikínis híde in the dúnes,

IV Bréasts and híps a conféctioner's súgar
Of líttle crýstals, títillating the líght,

V V While a gréen póol ópens its éye,
Sick with what it has swállowed -

VII O white séa-crockery,
What cúpped síghs, what sált in the thróat. ...

VIII And the ónlooker, trémbling,
Dráwn like a lóng matérial

IX Through a still vírulence,
And a wéed, háiry as prívates."

Einige der Anzeichen dafür, daß es sich bei "Berck-Plage" um einen Vertreter des kadenzierten Freiverses handelt, sind, wie bei "Babysitters", das Fehlen enjambierter Zeilen, die unregelmäßige Abfolge von betonten und unbetonten Silben sowie die Verteilung finiter Verben.

Deutlich wird dies besonders in den Strophen VII - IX, in denen finite Verben nicht auftreten. Das Einsetzen der Kopula "is" wird hier dem Leser überlassen. Bezeichnend für die ganze neunteilige Sequenz "Berck-Plage" ist in der Tat die häufige Verwendung der Kopula, hauptsächlich in den Formen "is" und "are", das gelegentliche Fehlen eines finiten Verbes über mehrere Kadenzen hinweg sowie der Gebrauch finiter Verben selbst: Aktionsverben sind in der Hauptsache beschränkt auf die Verbindung mit Gegenständen, nicht mit Menschen. Auf diese Weise wird der in dem Gedicht thematisierten Morbidität, Verstümmelung und Hilflosigkeit des Menschen angesichts des Todes formal Ausdruck verliehen.[1]

---

[1] Vgl. Teil V, Zeilen V, 2 und VI, 1:
"How far he is now, his actions/Around him like livingroom furniture, like a décor."

3. Contusion (A 84)

I "Cólour floods to the spót, dúll púrple.
The rést of the bódy is áll washed oút,
The cólour of péarl.

II In a pít of róck
The séa súcks obséssively,
One hóllow the whóle séa's pívot.

III The síze of a flý
The dóom mark
Crawls down the wall.

IV The héart shúts,
The séa slides báck,
The mírrors are shéeted."

Die Ausführungen Allens zu Sandburgs "Nocturne"[1] scheinen angemessen, den Rhythmus von "Contusion" zu beschreiben: das Gedicht "relies on natural, 'free' rhythms, on the cadence of ordinary speech - on its subtle rise and fall, its natural flow and pause."[2]

Keine der zwölf Zeilen ist enjambiert, syntaktische und phonetische Parallelen bestimmen das Bild dieses Stückes.

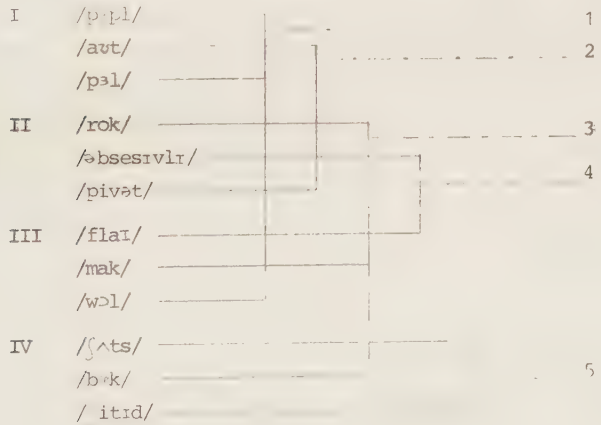
Das folgende Balkendiagramm möge als optische Repräsentation der in "Contusion" thematisierten Bewegungen von Blut ("Colour floods to the spot") und Meer ("The see sucks obsessively") dienen:

---

[1] Allen, a. a. O., 195f
[2] ibd., 195.

Die niedrigere Akzentzahl in den Strophen II und IV unterstreicht die Bewegung nach 'unten' ("Crawls down") sowie das Abschwellen des Meeres ("The sea slides back") und nicht zuletzt das Enden von Bewegung und Leben allgemein.

Eine genaue Betrachtung der Endwörter der zwölf Verse verdeutlicht die Dichte der bereits angesprochenen phonetischen Rekurrenzen:



1: Alliteration von /p/, Assonanz von /ɜ/, Konsonanz von /l/, langer Vokal in allen drei Fällen,
2: Konsonanz von /t/,
3: Konsonanz von /k/, kurzer Vokal in II, 1 und III, 2,
4: Konsonanz von /l/, beide Wörter enden in Vokalen,
5: Alliteration von /ʃ/.

4. Ariel (A 36)

I "Stásis in dárkness.
Then the súbstanceless blúe --> [1]
Póur of tór and dístances.

II Gód's líoness,
How óne we grów,
Pívot of héels and knées! - The fúrrow //

III Splíts and pásses, síster to //
The brówn árc -->
Of the néck I cannot cátch,

IV Nígger-eye -->
Bérries cást dárk //
Hóoks -

V Blácк swéet blóod mouthfuls,
Shádows.
Something élse -->

VI Háuls me through áir -
Thíghs, háir;
Flákes from my héels.

---

[1] Elliptische Verse sind durch --> , enjambierte Verse durch // markiert.

VII Whíte -->
Godíva, I unpéel - -->
Déad hánds, déad stríngencies.

VIII And nów I //
Fóam to whéat, a glítter of séas.
The chíld's crý -->

IX Mélts in the wáll.
And Í //
Am the árrow,

X The déw that flíes -->
Suicídal, at óne with the dríve ---
Into the réd //

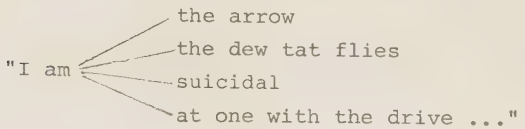
XI Éye, the cáuldron of mórning."

Der durch die gehäufte Verwendung von enjambierten und elliptischen Versen hervorgerufene Eindruck von Spannung und Bewegung in Ariel wird u. E. durch die Wahl und Anordnung finiter Verben formal gestützt. Zur Illustration heben wir in der folgenden Einteilung des Stückes in Sequenzen bzw. Sinneinheiten die finiten Verben durch Unterstreichungen hervor.

S 1 II: "Stasis in darkness. / Then the substanceless blue / Pour of tor and distances."
S 2 II, 1, 2, 3a: "God's lioness, / How one we grow, / Pivot of heels and knees!"
S 3 II, 3b; III: "The furrow / Splits and passes, sister to / The brown arc / Of the neck I cannot catch /
S 4 IV, V, 1, 2: "Nigger-eye / Berries cast dark / Hooks - / Black sweet blood mouthfuls, / Shadows."
S 5 V, 3; VI: "Something else / Hauls me through air - / Thighs, hair; / Flakes from my heels."

S 6 VII: "White / Godiva, I unpeel - / Dead hands, dead stringencies."
S 7 VIII, 1, 2: "And now I / Foam to wheat, a glitter of seas."
S 8 VIII, 3; IX, 1: "The child's cry / Melts in the wall."
S 9 IX, 2, 3; X; XI: "And I / Am the arrow, / The dew that flies / Suicidal, at one with the drive / Into the red / Eye, the cauldron of morning."

Lediglich die von uns markierte erste Sequenz des Gedichtes kommt ohne ein finites Verb aus; "Stasis" bedarf allerdings auch keiner Aktionsverben, wie sie in den anderen Sequenzen zu finden sind. Die Sequenzen 2 bis 9 haben jeweils mindestens ein finites Verb zum Zentrum, das in S 9 die Kopula "am" ist:



So erhält der Tod, zu Anfang des Stückes noch empfunden als "stasis", Attribute des positiven Agierens auf ein Ziel, einen Neubeginn ("cauldron of morning") gerichtet.

5. Purdah (WT 17)
I "Jáde -
Stóne of the síde,
The ágonized -->

II Síde of gréen Ádam Í //
Smíle, cróss-legged,
Enigmátical,

III Shífting my clárities.
So váluable!
How the sún pólishes this shóulder!

IV And shóuld -->
The móon, my //
Indefátigable cóusin -->

V Ríse, with her cáncerous pállors,
Drágging trées -
Líttle búshy pólyps,

VI Líttle néts,
My visibílities híde.
I gléam like a mírror.

VII At this fácet the brídgegroom arríves
Lórd of the mírrors!
It is himsélf he guídes //

VIII Ín among these sílk //
Scréens, these rústling appúrtenances.
I bréathe, and the móuth

IX Véil stírs its cúrtain
My éye -->
Véil is -->

X A concatenátion of ráinbows.
I am hís.
Éven in his //

XI Ábsence, Í //
Revólve in my //
Shéath of impóssibles,

XII Príceless and quíet
Among these párakeets, macáws!
O chátterers

XIII Atténdants of the éyelash!
I shall unlóose -->
Ón(e) féather, like the péacock!

XIV Atténdants of the líp!
I shall unlóose -->
Óne nóte -->

XV Sháttering -->
The chándelier -->
Of áir that áll dáy flíes //

XVI Its crýstals
A míllion ígnorants.
Atténdants.

XVII Atténdants!
And at his néxt stép -->
I shall unlóose -->

XVIII I shall unlóose - -->
From the smáll jéwelled //
Dóll he guárds like a héart - -->

XIX The líoness,
The shríek in the báth,
The clóak of hóles."

Die Einteilung des Gedichtes in Sequenzen illustriert die Verwendung syntaktischer Parallelen und Repetitionen, die im folgenden durch Unterstreichen hervorgehoben werden.[1]

S 1 I; II; III, 1: "Jade, / Stone of the side, / The agonized/Side of green Adam, I / Smile, cross-legged, / Enigmatical, / Shifting my clarities."
S 2 III, 2: "So valuable!"
S 3 III, 3: "How the sun polishes this shoulder!"
S 4 IV; V; VI, 1, 2: "And should/The moon, my / Indefatigable cousin / Rise, with her cancerous pallors, / Dragging trees - / Little bushy polyps, / Little nets, / My visibilities hide."
S 5 VI, 3: "I gleam like a mirror."
S 6 VII, 1, 2: "At this facet the bridegroom arrives / Lord of the mirrors!"
S 7 VII, 3; VII, 1, 2: "It is himself he guides / In among these silk / Screens, these rustling appurtenances."
S 8 VII, 3; IX, 1: "I breathe, and the mouth / Veil stirs its curtain"
S 9 IX, 2, 3; X, 1: "My eye / Veil is / A concatenation of rainbows."
S 10 X, 2: "I am his.
S 11 X, 3; XI; XII, 1, 2: "Even in his / Absence, I / Revolve in my/Sheath of impossibles, / Priceless and quit / Among these parakeets, macaws!"
S 12 XII, 3: "O chatters"
S 13 XIII, 1: "Attendants of the eyelash!"
S 14 XIII, 2, 3: "I shall unloose / On(e) feather, like the peacock."

---

[1] _____ indiziert Repetitionen, _____ indiziert Äquivalenzen.

S 15 XIV, 1: "Attendants of the lip!"
S 16 XIV, 2, 3; XV; XVI, 1, 2: "I shall unloose /
One note / Shattering / The chandelier /
Of air that all day flies / Its crystals /
A million ignorants."
S 17 XVI, 3: "Attendants!"
S 18 XVII, 3: "Attendants!"
S 19 XVII, 2, 3; XVIII; XIX: "And at his next step /
I shall unloose / I shall unloose - /
From the small jewelled / Doll he guards
like a heart - / The lioness, / The
shriek in the bath, / The cloak of holes."

Phonetische Rekurrenzen lassen sich u. a. in S 1 beobachten, durch die sich leitmotivisch der Diphthong /ɑɪ/ zieht. Neben der Repetition von /ɑɪ/, die sich außer in S 1 auch findet in S 4, S 6 und S 11, findet sich eine dreimalige Repetition von /ʃæ/ in S. 16. Schließlich sei hingewiesen auf die Repetitionen von /ɔ/, /l/, /a/, /k/, und /əʊ/ in S 19.

6."resolve"(CP 52)

I "dáy of míst: dáy of tárnish

II with hánds //
unsérviceable, I wáit -->
for the mílk van.

III the óne-eared cát -->
láps its grév páw

IV and the cóal fire búrns.

V outside, the líttle hégde leaves are //
becóme quíte yéllow.
a mílk film blúrs //
the émpty bóttles on the wíndowsill.

VI no glóry descénds.

VII twó wáter drops póise -->
on the árched gréen //
stém of my néighbour's róse bush.

VIII o bént bów of thórns.

IX the cát unshéathes its cláws.
the wórld túrns.

X todáy -->
todáy I will nót //
disenchánt my twélve bláck-gowned exáminers
or búnch my físt -->
in the wínd's snéer."

"resolve" stammt aus der Zeit um Ende 1956 / Anfang 1957 (Erstveröffentlichung in Granta, 9. 3. 1957). Es ist das einzige Stück im Werk Sylvia Plaths, das durchgehend keine Großbuchstaben aufweist (abgesehen von "I"), weder am Zeilen- noch am Satzanfang.[1]

Für die formale Interpretation bieten sich zwei Möglichkeiten an, deren zweite jedoch auf der ersten aufbaut und eng mit ihr zusammenhängt.

Die erste Interpretation basiert auf einer Aufteilung des Gedichtes in Sequenzen, deren Kern jeweils ein - und nur ein - finites Verb ist. Diese Aufteilung legt, im Zusammenhang mit den vorliegenden Enjambements und elliptischen Ver-

---

[1] Eine Reihe von Stücken aus der ersten und zweiten Phase weisen zwar am Versbeginn Kleinbuchstaben auf, jedoch nur dann, wenn der Versbeginn nicht gleichzeitig Satzanfang ist (vgl. u. a. "Apotheosis" u. d. T. "To a Jilted Lover", CP 309) und "Million Dollar Month" (vgl. Anh.).

sen, den Schluß nahe, daß es sich bei "resolve" um ein im enjambierten Freivers abgefaßtes Stück handelt.

S 1 I; II: "day of mist: day of tarnish / with hands / unserviceable, I wait / for the milk van."
S 2 III: "The one-eared cat / laps its grey paw /
S 3 IV: "and the coal fire burns."
S 4 V, 1, 2: "outside, the little hedge leaves are / become quite yellow."
S 5 V, 3, 4: "a milk film blurs / the empty bottles on the windowsill."
S 6 VI: "no glory descends."
S 7 VII; VIII: "two water drops poise / on the arched green / stem of my neighbour's rose bush. / o bent bow of thorns."
S 8 IX, 1: "the cat unsheathes its claws."
S 9 IX, 2: "the world turns."
S 10 X: "today / today I will not / disenchant my twelve black-gowned examiners / or bunch my first / in the wind's sneer."

Skandiert man nun diese Sequenzen - bei gelegentlicher Umordnung der Versgrenzen, so ergibt sich folgendes Bild:

S 1 "day of mist : day of tarnish"
m u m m u m u

"with hands unserviceable, I wait for the milk van."
u m u m u m u u m u u m u

S 2 "the one-eared cat laps its grey paw"
u m u m m u u m

S 3 "and the coal fire burns."
u u m u m

S 4 "outside, the little hedge leaves
u m u m u m u

are become quite yellow."
m u m u m u

S 5 "a milk film blurs the empty
u m u m u m u

bottles on the windowsill."
m u m u m u u

S 6 "no glory descends."
u m u u m

S 7 "two water drops poise on the arched
u m u u m u u m

green stem of my neighbour's rose bush.
u m u u m u m u

o bent bow of thorns."
u m u u m

S 8 "the cat unsheathes its claws."
u m u m u u m

S 9 "the world turns."
u m Ø m

S 10"today today I will not disenchant
u m u m u u m u u m

my twelve black-gowned examiners
u u m u u m u u

or bunch my fist in the wind's sneer."
u m u m u u m Ø m

Es würde u. E. zu weit führen, aufgrund dieser Skandierung "resolve" der Klasse A II c zuzuordnen, doch läßt sich dem Stück eine gewisse metrische Ordnung nicht absprechen. Da diese Ordnung jedoch nur auf 'Umwegen' zu erreichen ist, wird "resolve" in die Klasse A III c 2 eingeordnet.

Zwar sind die formalen Kriterien für diese Zuordnung nicht so stark ausgeprägt wir etwa bei "Ariel", doch sind einige Ähnlichkeiten vorhanden, wie z. B. die Verwendung von Enjambements und elliptischen Versen sowie das durch die differenzierende Strophen- und Sequenzeinteilung erzielbare Spannungs-

verhältnis, das sich thematisch ("I will not disenchant", "I will not bunch my fist") und formal (Strophe X ist identisch mit Sequenz 10) am Ende des Stückes auflöst und so als dem Titel "resolve" angemessen erscheint.

Zusammenfassend können wir also "resolve" als frühes , experimentelles freirhythmisches Gedicht verstehen, dessen experimenteller Charakter durch die für Sylvia Plath ungewöhnliche Kleinschreibung unterstrichen wird.

Abschließend soll auf eine Reihe alternierender und jambisch-anapästischer Verse in freirhythmischen Gedichten hingewiesen werden, die wie in "The Babysitters" und "resolve" eine ornamentale, nicht aber eine strukturierende Funktion ausüben. Wir greifen zunächst die abschließende Sequenz des Stückes "Ariel" wieder auf[1], in der ein jambisch-anapästischer Rhythmus mitschwingt:

"And I / Am the arrow,/ The dew that flies
u m u u m u u m u m

Suicidal, at one with the drive/
uu m u u m u u m

Into the red / Eye, the cauldron of morning."
m u u m u u m u u m u

Ein streng alternierender Rhythmus etabliert sich zum Ende des Stückes "Mary's Song" (WT 39) hin:

V,3 "They settle. On the high

VI,1 Precipice

2 That emptied one man into space
O E O E O E O E

3 The ovens glowed like heavens, incandescent.
O E O E O E O E O E X

---

[1] Vgl. S. 171

VII,1 It is a heart,
O E O E
2 This holocaust I walk in
O E O E O E X
3 O golden child the world will kill and eat."
O E O E O E O E O E

Während sich Sylvia Plath in ihrer vierten Werkphase vom Metrum als einem organisierenden Prinzip abwendet, setzt sie metrisch strukturierte Verse oder Versgruppen als nicht vorhersagbare und unerwartete Schmuckmittel ein, die aufgrund ihrer Abweichung vom sie umgebenden Kontext die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich ziehen und mithin eine stilistische Funktion ausüben[1].

Die folgende (nach Phasen geordnete) Liste gibt eine Übersicht aller 70 freirhythmischen Gedichte unter Angabe der prozentualen Anteile an enjambierten und elliptischen Versen sowie der Klassenzugehörigkeit (d. h. c 1 oder c 2).

Titel (Phase I)	Prozentualer Anteil an enjamb. Versen	Klasse
Bitter Strawberries (CP 299)	8.1%	c 1
Gold Mouths Cry With the Green Young (LH 79)	7.1%	c 1

Tabelle 13

(Phase II)		
The Beast (COL 83)	7.7%	c 1
Black Rook in Rainy Weather (COL 42)	32.5%	c 2
The Colossus (COL 21)	16.7%	c 1

Tabelle 14

[1] Vgl. Levin,S.R., "Interne und externe Abweichung in der Dichtung", in Ihwe,J.(ed.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Frankfurt, 1971/72, 713 - 727; bes. 715 u. 717.

Titel (Phase II)	Prozentualer Anteil an enjamb. Versen	Klasse	
Flute Notes from a Reedy Pond (COL 84)	20.0%	c 1	
Maenad (COL 82)	3.3%	c 1	
resolve (CP 52)	39.1%	c 2	
The Stones (COL 86)	11.1%	c 1	
Street Song (CP 35)	10.0%	c 1	
The Thin People (COL 30)	34.7%	c 2	Forts.
Who (COL 80)	3.0%	c 1	Tabelle 1
(Phase III)			
The Babysitters (CW 27)	11.1%	c 1	
Candles (CW 41)	2.9%	c 1	
Crossing the Water (CW 14)	0 %	c 1	
Face Lift (CW 17)	18.8%	c 1	
Finisterre (CW 15)	2.8%	c 1	
In Plaster (CW 30)	5.4%	c 1	
Last Words (CW 63)	11.5%	c 1	
A Life (CW 53)	5.7%	c 1	
Little Fugue (A 71)	7.7%	c 1	
Morning Song (A 11)	27.8%	c 2	
Parliament Hill Fields (CW 19)	6.0%	c 1	
Private Ground (CW 36)[1]	37.5%	c 2	
The Rival (A 53)	0 %	c 1	
Small Hours (CW 46)	10.0%	c 1	
The Surgeon at 2 a.m. (CW 48)	6.0%	c 1	
Tulips (A 20)	7.9%	c 1	Tabelle 1
Wuthering Heights (CW 11)	8.9%	c 1	
Zoo Keeper's Wife (CW 58)	10.0%	c 1	
(Phase IV)			
An Appearance (CW 23)[2]	11.0%	c 1	
Apprehensions (CW 57)	0 %	c 1	
Ariel (A 36)	48.4%	c 2	Tabelle 1
The Arrival of the Bee Box (A 63)	0 %	c 1	

[1] Fällt durch Neudatierung in Phase II.

[2] Fällt durch Neudatierung in Phase III.

Titel (Phase IV)	Prozentualer Anteil an enjamb. Versen	Klasse
Balloons (A 80)	36.7%	c 2
The Bee Meeting (A 60)	1.8%	c 1
Berck-Plage (A 30)	8.7%	c 1
A Birthday Present (A 48)	6.5%	c 1
By Candlelight (WT 28)	11.1%	c 1
Childless Woman (WT 16)	33.3%	c 2
Contusion (A 84)	16.7%	c 1
The Courage of Shutting Up (WT 20)	0 %	c 1
The Couriers (A 12)	15.4%	c 1
Cut (A 23)	27.5%	c 2
Death & Co. (A 38)	25.8%	c 2
Elm (A 25)	7.1%	c 1
Event (CW 43)	9.1%	c 1
Fever 103° (A 58)	27.8%	c 2
For a Fatherless Son (WT 33)	7.1%	c 1
Gulliver (A 41)	8.3%	c 1
The Jailor (CP 226)	11.1%	c 1
Lesbos (WT 34)	4.3%	c 1
Letter in November (A 51)	34.3%	c 2
Lyonnesse (WT 30)	14.8%	c 1
Mary's Song (WT 39)	28.6%	c 2
Medusa (A 45)	7.3%	c 1
Mystic (WT 26)	16.1%	c 1
Nick and the Candlestick (A 40)	35.7%	c 2
The Night Dances (A 27)	32.1%	c 2
The Other (WT 22)	9.4%	c 1
Purdah (WT 17)	42.1%	c 2

Forts. Tabelle 1

The Rabbit Catcher (WT 25)	10.0 %	c 1
Sheep in Fog (A 13)	33.3 %	c 2
Stings (A 65)	10.0 %	c 1
Stopped Dead (WT 24)	8.0 %	c 1
The Swarm (WT 37)	5.0 %	c 1
Thalidomide (WT 31)	46.2 %	c 2
Wintering (A 68)	10.0 %	c 1
Words (A 86)	40.0 %	c 2

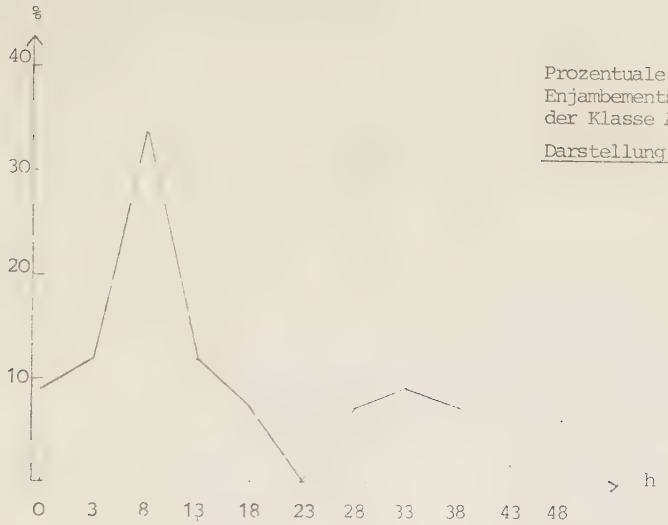
Forts. Tabelle 16

Eine Zusammenfassung der Prozentwerte in Klassen zeigt, daß die Klasse mit Werten von 21 bis 25 Prozent unbesetzt bleibt, und so als Trennungslinie der beiden Freiversarten angesehen werden kann (vgl. Tab. 17 und Darstellung 2).

Prozentwertklassen	Klassen-mitte (h)	Anzahl d. Gedichte	%
0	0	6	8.6 %
1 - 5	3	8	11.4 %
6 - 10	8	24	34.3 %
11 - 15	13	8	11.4 %
16 - 20	18	5	7.1 %
21 - 25	23	-	-
26 - 30	28	5	7.1 %
31 - 35	33	6	8.6 %
36 - 40	38	5	7.1 %
41 - 45	43	1	1.4 %
46 - 50	48	2	2.9 %
		(70)	(100 %)

Prozentuale Häufigkeit des Enjambements in Gedichten der Klasse A III c

Tabelle 17

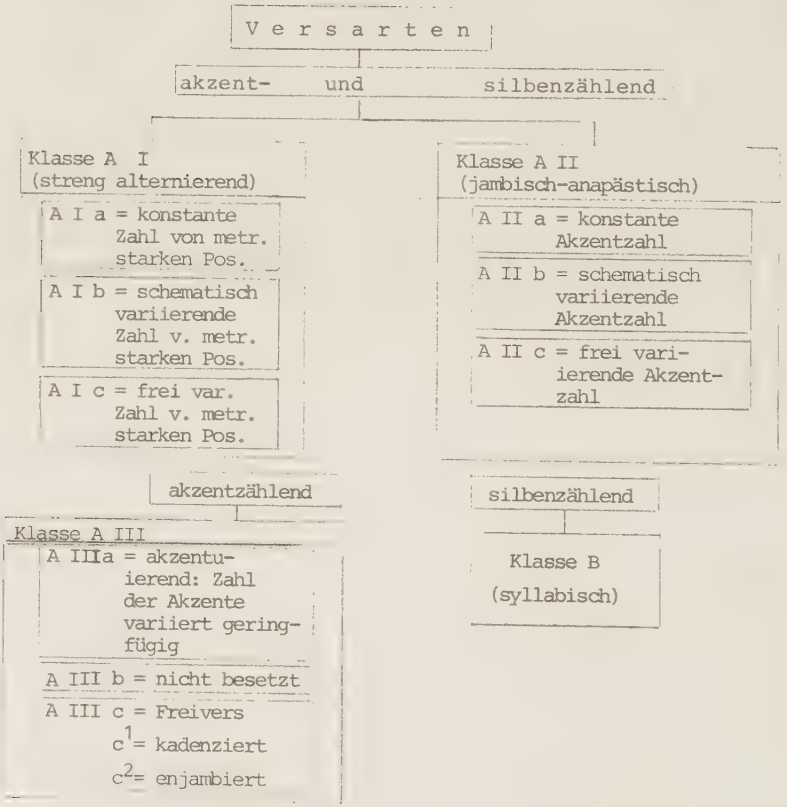


Prozentuale Häufigkeit des Enjambements in Gedichten der Klasse A III c

Darstellung 2

3.1.6 Zusammenfassung: Verteilung der Versarten in den vier Phasen und im Gesamtwerk

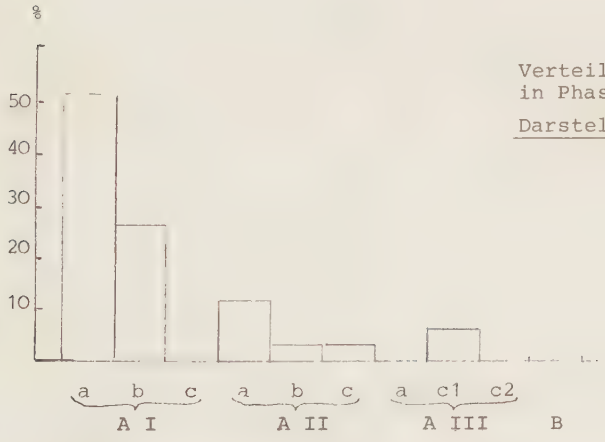
Im Anschluß an das folgende Diagramm, das eine Übersicht der im Werk Sylvia Plaths verwendeten Versarten gibt, geben wir, nach Phasen getrennt, die Häufigkeit der hier unterschiedenen Versarten an.



Klasse	Phase I		Phase II		Phase III		Phase IV	
A I a	18	51.4 %	7	6.9 %	--		--	
A I b	9	25.7 %	5	4.9 %	--		--	
A I c		—	3	2.9 %	--		--	
A II a	4	11.4 %	14	13.7 %	5	12.5 %	--	
A II b	1	2.9 %	14	13.7 %	--		--	
A II c	1	2.9 %	13	12.7 %	3	7.7 %	18	30.5 %
A III a		--	11	10.8 %	10	25.6 %	1	1.7 %
A III c1	2	5.7 %	7	6.9 %	16	41.0 %	26	44.1 %
A III c2		—	3	2.9 %	2	5.1 %	14	23.7 %
B		--	25	24.5 %	3	7.7 %	--	
	35	100 %	102	100 %	39	100 %	59	100 %

Tabelle 18

Zur Veranschaulichung stellen wir die ermittelten Werte in den folgenden Histogrammen dar:[1]



Verteilung der Versarten in Phase I

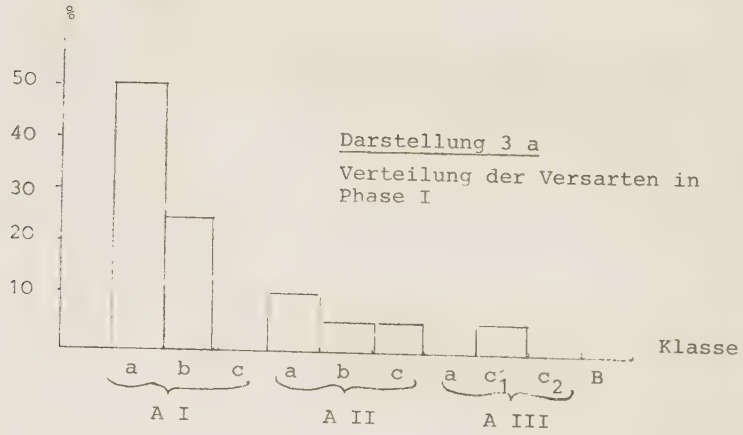
Darstellung 3

[1] Zum Vergleich stellen wir auf S. 186 a, b die nach Maßgabe von CP sich ergebenden neuen Verteilungen der Versarten vor (Tab. 18 a, Darst. 3a, 4a, 5a und 6a).

Klasse	Phase I		Phase II		Phase III		Phase IV	
A I a	19	50 %	6	6 %	-		-	
A I b	9	23,6	5	5 %	-		-	
A I c			3	5 %	-		-	
A II a	4	10,5	14	14	5	13,2	-	
A II b	2	5,3	13	13	-		-	
A II c	2	5,3	12	12	1	2,6	20	33,9
A III a		-	11	11	11	29,0	-	
A III C 1	2	5,3	7	7	17	44,7	25	42,4
A III c 2		-	4	4	1	2,6	14	23,7
B		-	25	25	3	7,9	-	
ges.	38	100,0	100	100	38	100,0	59	100,0

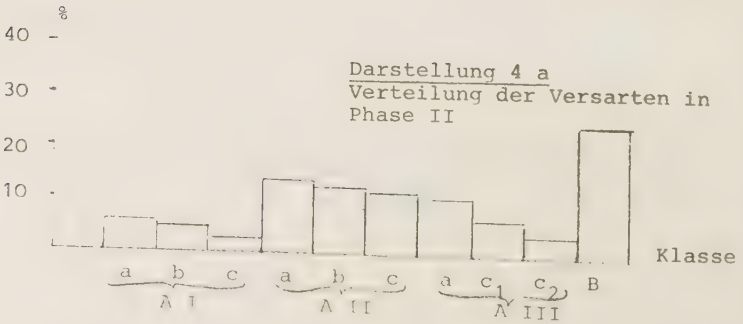
Tabelle 18 a

Verteilung der Versarten in den vier Phasen



Darstellung 3 a

Verteilung der Versarten in Phase I

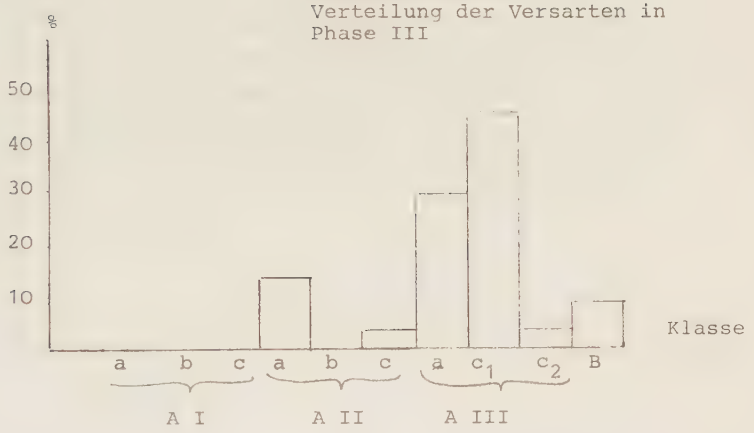


Darstellung 4 a

Verteilung der Versarten in Phase II

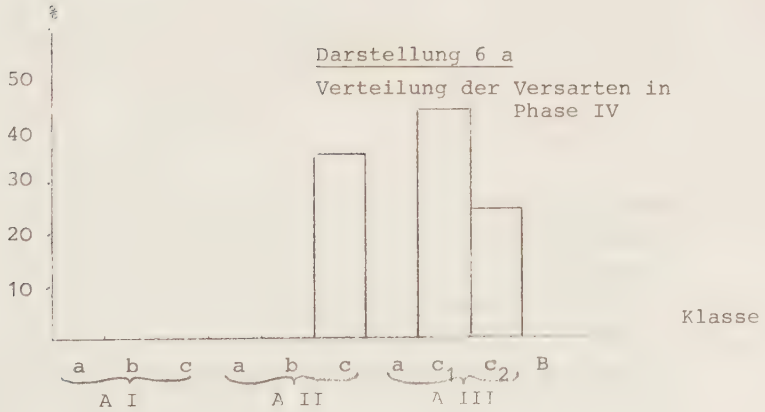
Darstellung 5 a

Verteilung der Versarten in Phase III

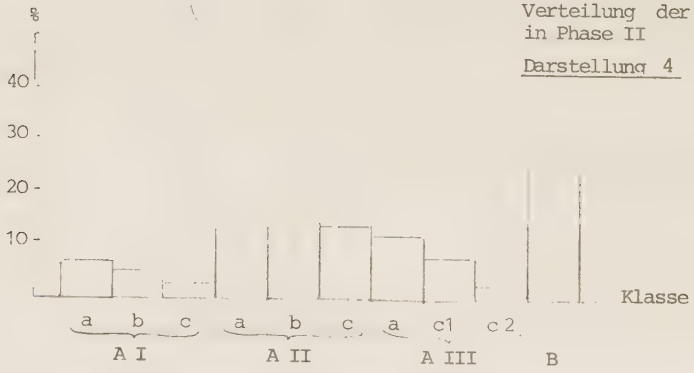


Darstellung 6 a

Verteilung der Versarten in Phase IV



Sylvia Plath verwendet in der ersten Werkphase zwar hauptsächlich streng alternierende Metren, doch bleibt in Klasse A I die Unterklasse c unbesetzt. Auch können die insgesamt sechs Stücke mit jambisch-anapästischen Metren als vergleichsweise zaghafte Schritte in Richtung auf eine größere metrische 'Freiheit' angesehen werden. Charakteristisch für diese erste Phase jedoch ist eine ausgeprägte formale Strenge der Verse.



Verteilung der Versarten in Phase II

Darstellung 4

Phase II hingegen kann als experimentelle Phase angesehen werden, in der eine Vielfalt von Versarten Verwendung findet. Bemerkenswert ist die gehäufte Verwendung syllabischer Verse, die von Ted Hughes als Sylvia Plaths "first step, technically, in her self-exploration"[1] interpretiert wurde. Im Vergleich zur ersten Phase erfahren Verse der Klasse A II (bei annähernder Gleichverteilung der Unterklassen a, b und c) eine deut-

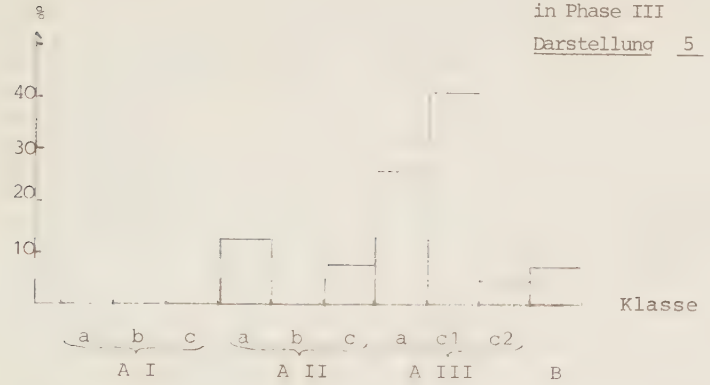
---

[1] Ted Hughes, "Notes", 189.

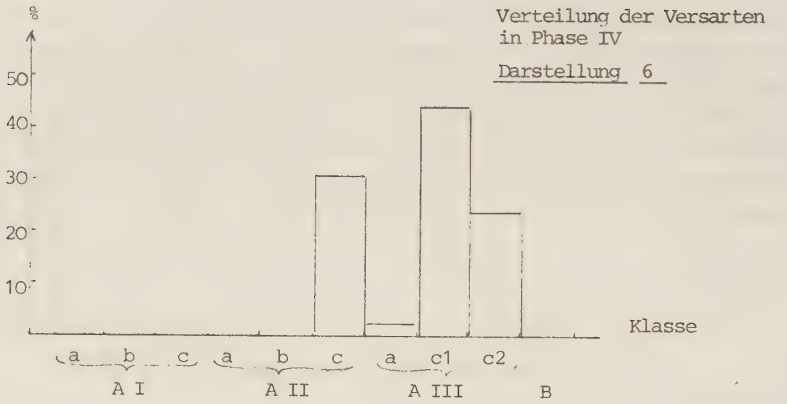
liche Bevorzugung im Vergleich zu Phase I; auch ist Phase II die einzige, in der Verse der Klasse A I c auftreten, obwohl der Anteil streng alternierender Verse auf 14.7 % (Phase I: 77.1 %) absinkt. Der Anteil freirhythmischer Verse steigt auf 9.8 % an; akzentuierende Verse schließlich, die in der ersten Phase nicht auftraten, finden in elf Gedichten Verwendung.

Verteilung der Versarten in Phase III

Darstellung 5



In der dritten Phase treten Verse der Klasse A I nicht mehr auf; der Anteil jambisch-anapästischer Verse geht gegenüber der zweiten Phase um 50 % zurück. Nahezu die Hälfte der Stücke in dieser Phase ist in freien Versen abgefaßt, wobei jedoch lediglich 5 % der Unterklasse A III c2 (enjambierter Freivers) angehören. Akzentuierende Verse finden hier mit 25.6 % ihre häufigste Verwendung (Phase II: 10.8 %, Phase IV: 1.7 %). Sylvia Plaths 'Experiment' mit syllabischen Versen kann als mit Phase III abgeschlossen betrachtet werden: sie treten in dieser Phase in drei Gedichten auf (7.7 %), in der letzten Phase werden sie nicht mehr verwendet.



Verteilung der Versarten in Phase IV

Darstellung 6

Phase IV zeichnet sich durch eine deutliche Polarisierung der verwendeten Versarten aus: 30.5 % aller Stücke sind in jambisch-anapästischen Versen mit frei variierenden Akzentzahlen, 67.8 % in freien Versen abgefaßt, wobei kadenzierte Freiverse (A III c1) stärker vertreten sind als enjambierte (A III c2), letztere jedoch, verglichen mit den Phasen I bis III, einen deutlich breiteren Raum einnehmen. Nachdem sie zuvor mit einer großen Zahl von Versstrukturen experimentiert hat, löst sich Sylvia Plath in ihrer letzten Werkphase weitgehend[1] von metrischen Restriktionen und wendet sich den freieren Versformen zu.

Wir geben abschließend Auskunft über die Verteilung der Versarten im Gesamtwerk (Tab. 19 und Darstellung 7).

Mit 31.1 % ist Klasse A II die im Gesamtwerk am stärksten vertretene; ihr folgt in kurzem Abstand Klasse

---

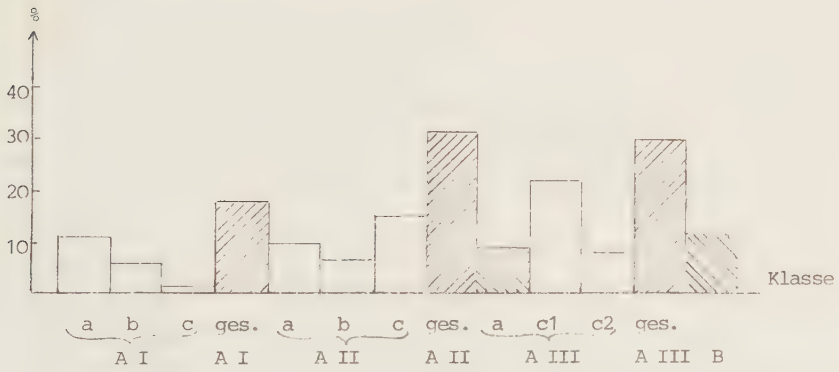
[1] In den Versen der Klasse A II herrscht zwar in bezug auf die Relation von Hebungen und Senkungen eine gewisse Restriktion vor, die Anzahl der Hebungen ist jedoch keinerlei Einschränkungen unterworfen.

A III c (29.8 %). Streng alternierende (A I), syllabische (B) und akzentuierende (A III a) Verse folgen mit 17.9 %, 11.7 % bzw. 9.4 % in größeren Abständen.

Klasse	Anzahl	%
A I a	25	10.6
A I b	14	6.0
A I c	3	1.3
A I ges.	42	17.9
A II a	23	9.8
A II b	15	6.4
A II c	35	14.9
A II ges.	73	31.1
A III a	22	9.4
A III c1	51	21.7
A III c2	19	8.1
A III c ges	70	29.8
B	28	11.9
	(235)	(100 %)

Verteilung der Versarten im Gesamtwerk

Tabelle 19



Verteilung der Versarten im Gesamtwerk

Darstellung 7

EXKURS : Altenglische Versmuster in Versen der Klassen A II a und A III a

J.F.Nims hat in seiner "Technical Analysis"[1] auf eine Reihe von Gedichten hingewiesen, die in der 'folk line' abgefaßt seien; so z.B. "The Manor Garden", "The Eye-Mote", "Suicide off Egg Rock" und "Blue Moles"[2]. Die 'folk line' sei

> "divided into two halves with two stresses in each (sometimes emphasized by alliteration); it did not matter how many unstressed syllables there were (pronunciation actually limits the possibilities)."[3]

Wir gehen davon aus, daß sich Nims mit dieser stark vereinfachenden Beschreibung auf den altenglischen Stabreimvers bezieht[4], den wir im folgenden genauer definieren wollen.[5]

Der altenglische Stabreim- oder Alliterationsvers setzt sich zusammen aus zwei Halbversen (An- und Abvers), die je zwei Hebungen tragen und wie folgt durch Alliteration verknüpft werden:

Anvers		Abvers
A x x A A A		A x

(hierbei bedeuten: A = stabend (alliterierend), x = stablos (nicht-alliterierend))[6].

Der Kurzvers oder Halbvers wurde von E.Sievers[7] als aus

---

[1] Vgl. Kap. 1.2.

[2] Vgl. Nims,J.F., "A Technical Analysis", 145f.

[3] ibd.,145

[4] Vgl. Smith,P., "Architectonics", a.a.O.,7

[5] Die folgenden Ausführungen nach Diller, Metrik, 34f (zum Stabreim) bzw. 5off (zu Sievers' Typenlehre).

[6] Diller, Metrik ,35

[7] Sievers,E., Altgermanische Metrik, Halle,1893.

"vier (seltener fünf) Gliedern"[1] bestehend definiert; hierbei werden betonte Glieder als Hebungen, minderbetonte als Nebenhebungen und unbetonte Glieder als Senkungen bezeichnet.[2]

Es gelten folgende Bedingungen der Positions- (= Glied-)besetzung:

> "(Ein Glied) besteht aus einer Silbe, es sei denn:
> (i) Es besteht aus mehreren unbetonten Silben, die einer Hebung vorausgehen (mehrsilbige Senkung).
> (ii) Es besteht aus einer kurzen betonten und einer unbetonten Silbe (aufgelöste Hebung)."[3]

Sievers unterscheidet in bezug auf die Kombination der Glieder im Vers fünf Typen:[4]

A	H S H S	"split and drizzled" ("Suicide off Egg Rock", I,1)
B	S H S H	"On the public grills" (ibd.,I,2)
C	S H H S	"with the sea's garbage" (ibd., II,2)
Da	H H N S	"ymbsittendra"[5]
Db	H H S N	"blæd wide sprang"
E	H N S H	"Incense of death" ("The Manor Garden", I,2)

In den folgenden drei Varianten des Typs A werden die Senkungen (S) durch Nebenhebungen (N) ersetzt:

A_{2a}	H N H S	"Gas tanks, factory" ("Suicide off Egg Rock", I,3)
A_{2b}	H S H N	"broke and the spindrift" (ibd.,I,1o)
A_{2ab}	H N H N	"stone-deaf, blindfold" (ibd.,II,1)

---

[1] Diller, Metrik, 5o

[2] Zum Vergleich: in der Klasse A II nennen wir betonte Glieder m-Positionen, minderbetonte und unbetonte Glieder u-Positionen.

[3] Diller, Metrik, 5o

[4] Soweit möglich, werden Beispiele zu den Verstypen aus dem Werk Sylvia Plaths verwendet.

[5] Diller, Metrik, 51

Zusätzlich werden fünfgliedrige Verse unterschieden:

$D^{+}a$ H S H N S "(thĕ) vaultĕd brainchambĕr" ("Suicide off Egg Rock, II,5)

$D^{+}b$ H S N S N "eodĕ ellĕn rof"[1]

"The Manor Garden" (COL 9) weist nur wenige dem altenglischen Stabreimvers nachempfundene Strukturen auf, zumal nur sieben der zwanzig Verse des Stückes vierhebig sind:[2]

I,1 "The fóuntains are drý and the róses óver.
S H S H S H S H S
(x) (x) (A) (A)[3]

I,2 Íncènse of déath. Your dáy appróaches.
H N S H S H S H S
(x) (A) (A) (x)

I,3 "The péars fátten like líttle búddhas.
S H H S S H S H S
(x) (x) (x) (x)

I,4 A blûe míst is drágging the láke."
S H H S H S H
(x) (x) (x) (x)

Während die Aufstellung der Verstypen in I,1 - 3 weitgehend problemlos ist, stellt I,4 eine nicht zugelassene Abweichung dar, denn der 'Anvers' "A blue mist" weist lediglich drei Glieder auf. Der 'Abvers' in III,4 kann ebenfalls als nicht dem altenglischen Muster entsprechend klassifiziert werden:

III,4 "You inhérit white héather, a bée's wíng,"
S H S N H S S H H
(A) (A) (x) (x)

---

[1] Diller, Metrik,51

[2] Vgl. die metrische Analyse dieses Stückes in Kap. 3.1.3 , S.139

[3] (A) bezeichnet durch phonetische Rekurrenzen (Alliteration. Assonanz, etc.) hervorgehobene Akzente, (x) bezeichnet Akzente ohne solche Rekurrenzen.

Als abweichend kann auch Sylvia Plaths Verwendung phonetischer Rekurrenzen (im altenglischen Stabreimvers immer Alliteration) angesehen werden: neben der Verknüpfung durch Alliteration nach dem vorgegebenen Schema 'x A // A x' in I,2 finden sich eine auf den 'Anvers' beschränkte Alliteration ('A A // x x') in III,2 und eine nur im 'Abvers' auftretende Assonanz ('x x // A A') in I,1.

"The Eye-Mote" (COL 14) bedient sich in noch stärkerem Maße als "The Manor Garden" der Hervorhebung von Akzenten anhand von Assonanzen:

I,1 "Blámeless as dáylight I stóod lóoking"
H S H N S H H S
(A) (A) (B) (B)
(A = Assonanz /er/, B = Assonanz /ʁ-/)

I,3 "Táils stréaming agáinst the gréen"[1]
H H S S H S H
(x) (A) (x) (A)
(A = Assonanz und Konsonanz /ri/)

II,2 "Awáy to the léft like réeds in the séa"
S H S H S H S H
(x) (x) (A) (A)
(A = Assonanz /i/)

II,4 "Néedling it dárk. Thén I was séeing"[2]
H S H H S H S
(A) (x) (x) (A)
(A = Assonanz und Konsonanz /i-ŋ/)

II,6 "Hórses wárped on the áltering gréen,"
H S H S S H S H
(A) (A) (A) (x)
(A = Assonanz /ɔ/).

---

[1] Vgl. "The Manor Garden", I,4

[2] S.o. Möglicherweise könnte hier der Typ E (H N S H) angenommen werden, indem "(need-)ling" als Nebenhebung gewertet wird.

In einer Reihe von Versen des Stückes sind die Akzente durch Alliteration hervorgehoben:

I,6 "Hólding the hórses, the clóuds, the léaves"
(A) (A) (x) (x)

III,3 "Béasts of oásis, a bétter tíme."
(A) (x) (A) (x)

Die Verwendung altenglischer Versmuster in "The Eye-Mote" läßt in der zweiten Hälfte des Stückes deutlich nach; das Metrum wechselt über zur strengen Alternation:

V,1 "What I want back is what I was
O E O E O E O E

2 Before the bed, before the knife,
O E O E O E O E

3 Before the brooch-pin and the salve
O E O E O E O E

4 Fixed me in this parenthesis;"
O E O E O E O E

Das vierte von Nims genannte Stück mit einem 'folk line' Rhythmus weist u.E. keine Nähe zum altenglischen Alliterationsvers auf; wir zitieren zur Veranschaulichung die erste Strophe:

"Blue Moles" (COL 49)
"They're óut of the dárk's rágbag, these twó
Móles déad in the pébbled rút,
Shápeless as flúng glóves, a féw féet apárt---
Blúe suéde a dóg or fóx has chéwed.
Óne, by himsélf, seemed pítiable enóugh,
Líttle víctim unéarthed by some lárge créature
From his órbit under the élm root.
The sécond cárcase mákes a dúel of the affáir:
Blínd twíns bítten by bád náture."

Abschließend sollen einige Verse aus "Suicide off Egg Rock" (COL 33) vorgestellt werden; in diesem Stück sind nahezu alle Verse nach Maßgabe der fünf Typen analysierbar (sieben der acht eingangs genannten Beispiele sind aus "Suicide" entnommen), auch ist eine bemerkenswerte Dichte versinterner phonetischer Rekurrenzen zu beobachten.

I,1 "Behínd him the hótdógs // splít and drízzled"
S H S H N H S H S
(A) (A) (B) (B)

I,2 "On the públic grílls, // the óchreous sált flâts,"
S H S H S H S H N
(x) (x) (x) (x)

I,3 "Gaś tânks, fáctory (/) stácks, that lándscâpe"
H N H S H S H N
(A) (A) (A) (A)

I,6 "Sún strùck the wáter // líke a damnátion."
H N S H S H S H S
(x) (x) (x) (x)

I,8 "And his blôod béating // the óld tattóo"
S H H S S H S H
(A) (A) (x) (x)

I,1o "Rávelled wínd-rìpped // from the crést of the wáve,"
H S H N S H S H
(x) (A) (x) (A)

II,2 "His bódy béached // with the séa's gárbage,"
S H S H S H H S
(A) (A) (A') (x)

III,2 "Ráy but Égg Ròck // on the blúe wástage."
H S H N S H H S
(A) (x) (x) (A)

Während eine Reihe von Gedichten in den Versklassen A II a und A III a zwar gelegentlich von altenglischen Versmustern Gebrauch macht, kann "Suicide off Egg Rock" als bemerkenswerte Ausnahme angesehen werden: hier verwendet Sylvia Plath - möglicherweise bewußt - eine

Vielzahl verschiedener Verstypen (insgesamt acht der eingangs genannten elf Typen bzw. deren Varianten), die in Verbindung mit Alliterationen, der gehäuften Veränderung von Komposita, der Vermeidung des Artikels sowie der nahezu durchgängig gesetzten Zäsur "Suicide off Egg Rock" in der Tat als dem altenglischen Stabreimvers nachgebildet erscheinen lassen. Es gilt jedoch festzuhalten, daß auch in diesem Stück die Alliteration (bzw. Assonanz und Konsonanz) nicht versstrukturierend, sondern ornamental verwendet wird und den am Versende auftretenden phonetischen Rekurrenzen (d.h. Endmarkierungen[1]) untergeordnet ist.

Die von Nims nicht erwähnte, um 1951 abgefaßte Villanelle "Lament" (CG 27)[2] schließlich zeigt zwar eine bemerkenswerte Dichte phonetischer Rekurrenzen im Versinnern[3], doch ist die Versstruktur kaum als dem altenglischen Vorbild nachempfunden zu bezeichnen. Es treten nahezu ausschließlich die zwei Typen A (H S H S) und B (S H S H), einmal Typ A_{2b} (H S H N) sowie eine Reihe dreigliedriger Halbverse auf; wie bei einigen Versen der Klasse A III a[4] wird eine Nähe zum altenglischen Alliterationsvers lediglich angedeutet und beruht auf der augenfälligen Verwendung versinterner phonetischer Rekurrenzen, eine metrische Analyse der Verse kann sie jedoch als dem altenglischen Muster nicht entsprechend klassifizieren.

---

[1] Vgl. Kap. 3.2

[2] Vgl. Kap. 3.3.12 ., S. 301

[3] Vgl. ibd.

[4] Vgl. Kap. 3.1.3., S. 143f

3.2 ENDMARKIERUNGEN

3.2.1 Einleitung

Als Endmarkierungen bezeichnen wir die Gesamtheit aller Möglichkeiten der lautlichen Verknüpfungen, d.h. phonetischen Äquivalenzen von Versendwörtern.

Der Begriff 'Endmarkierung' ist als Oberbegriff für die Termini 'Reim' und 'Halbreim' zu verstehen, wobei Halbreime wiederum zu unterscheiden sind in Alliteration, Assonanz, Konsonanz sowie Kombinationen derselben.

Der allgemeine Begriff 'Endmarkierung' ist u.E. angemessener als die von Nims vorgeschlagenen Bezeichnungen 'atonaler Reim'[1] bzw."'token-rhyme'" oder "'ghostrhyme'"[2], da in Sylvia Plaths Werk nicht nur Halbreime sondern auch Vollreime - und zwar häufiger, als es nach Nims den Anschein hat - auftreten, die zwar seltener verwendet werden als die Summe der Halbreime, diesen jedoch gleichberechtigt gegenüber stehen.[3]

Unserer Diskussion der Endmarkierungen liegen folgende Definitionen von Reimen und Halbreimen zugrunde:

---

[1] Nims, J.F.: "A Technical Analysis", 142.

[2] ibd., 143

[3] Vgl. die Darstellung zur statistischen Verteilung der EM-Arten, S. 239f

3.2.2 Reime

Unter Reimen verstehen wir mit Diller "den Gleichlaut zweier Verse mindestens vom letzten betonten Vokal an."[1]

Die folgenden schematischen Darstellungen[2] mögen dies verdeutlichen:

Vers a_1	CVC[3]	V	e.g.: "before"
	A	B	
Vers a_2	CVC	V	e.g.: "galore"
	A	B	
Vers b_1	C	VC	e.g.: "white"
	A	B	
Vers b_2	C	VC	e.g.: "night"
	A	B	
Vers c_1	C	VCVC	e.g.: "praising"
	A	B	
Vers c_2	C	VCVC	e.g.: "blazing"
	A	B	
Vers d_1	CVC	VCVCV	e.g.: "democracy"
	A	B	
Vers d_2	VCVC	VCVCV	e.g.: "aristocracy"
	A	B	

Für alle Beispiele gilt: "rhyme ist the parallelism which consists in keeping B constant while A varies."

---

[1] Diller, Metrik, 36.

[2] nach Leech, G.N., A Linguistic Guide to English Poetry, London, 1969, 91.

[3] C = 'consonant cluster', d.h. es kann sich um einen oder mehrere Konsonanten handeln; V = betonter Vokal; V = unbetonter Vokal

[4] Leech, a.a.O., 91

Dabei umfaßt A alles, was dem betonten Vokal der reimkonstituierenden Silbe(n) vorausgeht, B den betonten Vokal V und die eventuell auf diesen folgenden C und V.

Wie aus den Beispielen ersichtlich, unterscheiden wir zwischen mehreren Unterarten des Reimes:

a) Einsilbige, männliche Reime wie "white - night"; der den betonten Vokal enthaltenden Silbe folgt keine weitere Silbe.
b) Zweisilbige, weibliche Reime wie "praising - blazing"; der den betonten Vokal enthaltenden Silbe folgt eine weitere Silbe.[1]
c) Dreisilbige, gleitende Reime wie "democracy - aristocracy"; der den betonten Vokal enthaltenden Silbe folgenden zwei weitere.

3.2.3 Halbreime

Unter Halbreimen verstehen wir Versverknüpfungen, die durch eine oder mehrere der folgenden phonetischen Parallelen zustandekommen können:[2]

3.2.3.1 Alliteration

In Umkehrung der Definition zum Reim gelten zwei Silben als alliterierend, wenn der dem betonten Vokal vorausgehende Konsonant bzw. die dem betonten Vokal vorausgehende

---

[1] Vgl. auch die folgenden, aus zwei Gedichten S. Plaths stammenden Beispiele: "imagination - vacation" und "orbit - absorb it".

[2] Nach Leech, a.a.O., 89f

Konsonantengruppe gleichbleibt, während der betonte Vokal und die ihm folgende(n) Silbe(n) variieren:

e.g.: "size - same - sofa"[1] ("Leaving Early", CW 33)
"wood - white" ("Night Shift", COL 11)
"penury - patinas". ("Departure", COL 19)

Schematisch läßt sich die Alliteration wie folgt repräsentieren: C v c^2.

Als alliterierend gelten für unsere Untersuchung auch Versendwörter wie

"each - Alps", (The Couriers", A 12)

wobei das C des Schemas C v c als durch 'Null' besetzt gilt. Um die Aufstellung einer weiteren EM-Art - etwa 'Nullkonsonanz' - zu vermeiden, bezeichnen wir hier also auch Wörter mit nicht-identischem oder identischem Anfangsvokal als alliterierend.

3.2.3.2 Assonanz

Eine Assonanz liegt vor, wenn die einen betonten Vokal umgebenden Konsonanten oder Konsonantengruppen variieren, während der betonte Vokal gleichbleibt;

---

[1] Alle folgenden Beispiele stammen aus dem Werk S. Plaths

[2] Großbuchstaben indizieren das invariable, Kleinbuchstaben das variable Strukturelement.

e.g.: "knee - deep" ("Departure", COL 19)
"vine - tiles" (ibd.)
"worms - converge" ("The Manor Garden", COL 9)
"pig - finger - history"[1] (ibd.)

Die schematische Repräsentation der Assonanz lautet: c V c.

3.2.3.3 Konsonanz

Während es bei der Alliteration der dem betonten Vokal vorausgehende Konsonant ist, der unverändert bleibt, ist es bei der Konsonanz der dem betonten Vokal folgende;

e.g.: "vast - compost - must" ("Sow", COL 12)
"hall - will" (ibd.)
"blown - green" (ibd.)
"monochrome - time" ("The Eye-Mote", COL 14)
"wind - mind". (/wind/) (ibd.)

Das Schema für die Konsonanz lautet: c v C.

3.2.3.4 Kombination von Alliteration und Assonanz

Als Beispiele für diese in Sylvia Plaths Werk recht selten auftretende EM-Art seien die folgenden genannt:

"pages - paper" ("Suicide off Egg Rock", COL 33)
"master - mar" ("Tinker Jack", (LY 15)

Diese EM-Art ist repräsentiert durch das Schema C V c.

---

[1] Auch unbetonte Vokale können miteinander oder mit betonten Vokalen assonieren: "finger - history"; "history - pig".

3.2.3.5 Kombination von Alliteration und Konsonanz

Bei durch diese EM verbundenen Versen variieren die Versendwörter nur ihren betonten Vokal; die den Vokal umschließenden Konsonanten oder -gruppen bleiben konstant, doch können ihnen, wie in unserem ersten Beispiel, weitere Konsonanten bzw. (unbetonte) Silben zugefügt werden:[1]

"shuts - sheeted"	("Contusion", A 84)
"flush - flesh"	("The Eye-Mote", COL 14)
"wind - wound"	("Handcastle Crags", COL 16)
"crutch - crotch"	("The Applicant", A 14)
"dive - dove"	("Point Shirley", COL 24)
"pole - pool"	("Watercolour of Grantchester Meadows", COL 37)

Das Strukturschema lautet: C v C.

3.2.3.6 Kombination von Assonanz und Konsonanz

Diese Kombination erinnert an den Reim, doch hat sie ihm gegenüber größere Freiheiten: die Positionen der gleichbleibenden Vokale und Konsonanten sind nicht festgelegt und es können betonte mit unbetonten Silben verbunden werden:

"eyehole - blindfold"	(V c V C c) ("Suicide off Egg Rock", COL 33)
"sing - (song) - listening"	(c V C) ("Lorelei", COL 22)

---

[1] Diese EM schließt die EM 'Parareime" ein, deren Definition zusätzliche unbetonte Silben wie im ersten Beispiel nicht zuläßt.

"kings - parings" (c (v) VC) ("The Beekeeper's Daughter", COL 75)

3.2.3.7 Kombination von Alliteration, Assonanz und Konsonanz

Diese EM tritt, ähnlich wie die unter 2.3.3.4 beschriebene, in den zur Analyse vorliegenden Versen nur selten auf; ein Umstand, der wohl eher auf den englischen Wortschatz als auf S. Plaths persönliche Präferenzen zurückzuführen sein scheint.[1]

"fen frost - forest ("Faun", COL 18)
"purple - pearl". ("Contusion", A 84)

3.2.3.8 Freie Assonanzen (Vokalische Halbreime)

Es finden sich in S. Plaths Gedichten des öfteren Verse, die keine der bisher genannten EM-Arten aufweisen, sondern lediglich durch nicht-identische Vokale am Wortende verbunden sind.[2]

Diese Art der Versverknüpfung ist nicht gleichzusetzen mit der der Konsonanz, wie die folgenden Beispiele zeigen:

"sea - high"	("Hardcastle Crags", COL 16)
"jaw - arrow - eye"	("Medallion", COL 61)
"sow - way-show"	("Sow", COL 12)
"they - barbecue ".	("All the Dead Dears", COL 27)

---

[1] Ein bestimmtes Buchstabenschema läßt sich aufgrund der vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten nicht aufstellen; für unsere Beispiele lautet das Schema C (vc) CvC bzw. CV (C) C.

[2] Auch hier könnte, wie bei der Alliteration , von Nullkonsonanz gesprochen werden.

3.2.3.9 Wiederholungen

Gelegentlich bedient sich S. Plath der Wortwiederholung zum Zwecke der Endmarkierung; dies geschieht vor allem in der Frühphase, in der alle sechs vorliegenden Villanellen[1] abgefaßt wurden, (hier ist die Wiederholung durch das Schema vorgeschrieben) sowie in der vierten und letzten Phase des Werkes, wobei diese EM dann hauptsächlich zur nicht-schematischen, strophenübergreifenden Verknüpfung von Versen eingesetzt wird.

3.2.3.10 Andere Endmarkierungsarten

Andere Unterarten des Reimes oder Halbreimes, wie z. B. der optische oder Augenreim treten nur äußerst selten auf: die Kombination "shoulder - should" könnte möglicherweise als solcher angesehen werden; da dieses Beispiel jedoch aus einem Stück mit strophenübergreifenden nicht-schematischen EM stammt[2], kann eine solche Bezeichnung nur unter Vorbehalt vorgenommen werden.

3.2.4 Endmarkierungskombinationen

Wir werden, besonders in bezug auf Stücke des Spätwerks, nur in seltenen Fällen von Endmarkierungsschemata sprechen können, wenn sich auch in Gedichten wie "Purdah", "Lady Lazarus" und "Ariel" 'phonetische Leitsymbole' über weite Strecken hin etablieren - teilweise mit nur kurzen Unterbrechungen über mehrere Strophen hinweg - so können diese dennoch nicht als ein rekurrentes Schema konstituierend angesehen werden; wir unterscheiden daher zwischen schematischen und nicht-schematischen Endmarkierungskombinationen. Zusätzlich unterteilen wir diese in stropheninterne und strophenübergreifende Endmarkierungskombinationen. Wir veranschaulichen dies anhand des folgenden Rasters:

	schematisch	nicht-schematisch
str.int.	m	m - n
str.übgr.	x - x	x

[1] Vgl. Kap. 3.3.12

[2] "Purdah", WT 17.

[3] Vgl. Nims, "A Technical Analysis", 143f.

Wir erwarten mithin bei den strophenineternen Endmarkierungen eine höhere Zahl von schematischen und bei den strophenübergreifenden eine höhere Zahl von nicht-schematischen Endmarkierungen. Ob diese Erwartung erfüllt wird und inwieweit sie phasenabhängig ist, soll im folgenden mit Hilfe einiger Textbeispiele geklärt werden; gleichzeitig soll illustriert werden, wie häufig sich Sylvia Plath der unter 2.3.2 und 2.3.3 genannten Arten der Endmarkierung bedient.

Wir erläutern zunächst die oben von uns eingeführten Begriffe:

1) Unter strophenineternen, schematischen Endmarkierungen verstehen wir solche, deren Muster von Strophe zu Strophe konstant bleibt; bei Dreizeilern etwa aaa bbb ccc, etc., bei Vierzeilern abba cddc effe, etc., bei Fünfzeilern ababa cdcdd, etc.

2) Als traditionell vorgegebenes Beispiel für strophenübergreifende, schematische EM-Kombinationen sei die Terzine mit dem Schema aba bcb dcd, etc. genannt; die Aufgabe strophenübergreifender schematischer EM-Kombinationen ist es, die einzelnen Strophen eines Gedichtes nach einem bestimmten Muster (Schema) miteinander zu verbinden.

3) Durch strophenineterne, nicht-schematische EM-Kombinationen erhält jede Strophe eines Stückes ein individuelles 'Aussehen': die Abfolge der Kombinationen ist nicht vorhersagbar, auch können einmal alle, ein anderes Mal nur ein Teil der Verse Endmarkierungen aufweisen.

4) Bei strophenübergreifenden, nicht-schematischen EM-Kombinationen haben wir zu unterscheiden zwischen solchen, die nahezu alle Verse eines Stückes zu EM-Paaren oder -Gruppen verknüpfen (e.g.: "Daddy", A 54 und "Lady Lazarus" A 16) und Kombinationen, durch die nur eine geringe Zahl der Verse eines Stückes verknüpft wird.

Angesichts der starken Tendenz S. Plaths, von Endmarkierungen Gebrauch zu machen, kann auch für Stücke wie "Berck Plage" (A 3o) nicht ausgeschlossen werden, daß die EM-Kombinationen in diesem wie in ähnlichen Gedichten als 'gültig' bzw. intendiert und nicht als 'zufällig' angesehen werden sollten. Deshalb werden diese lautlichen Wiederholungen am Versende mit in die nicht-schematischen EM-Kombinationen einbezogen, um sie so von Versen abzuheben, die keinerlei Endmarkierung aufweisen. Die Grenze zwischen Versen mit nicht-schematischen EM-Kombinationen und solchen ohne EM-Kombinationen wird dabei eher willkürlich zu ziehen sein; für unsere Untersuchung legen wir fest, daß zwei Verse als durch EM verbunden gelten, wenn nicht mehr als vier Verse sie voneinander trennen, da ein größerer Abstand die Aufnahmefähigkeit des Rezipienten wahrscheinlich überstrapazieren würde und somit die Wahrnehmbarkeit einer Verknüpfung nicht mehr gewährleistet sein könnte.

3.2.4.1 Stropheninterne schematische Endmarkierungen

Wir beginnen mit einem im Frühjahr des Jahres 1949 abgefaßten Stück und gehen danach chronologisch weiter bis zum letzten mit stropheninternem EM-Schema verfaßten Gedicht.

1) "To Ariadne (deserted by Theseus)"
(Klasse A I b; LH 36)

Das EM-Schema ist x_6a_5ya;[1] wir geben nur die durch Endmarkierung verbundenen Versendwörter an:

I	"shore - more"	II	"cloud - loud"
III	"stone - alone"	IV	"sea - flea"
V	"land - sand"		

Alle fünf Endmarkierungspartner sind durch Reim verbunden.

---

[1] Bei diesem Stück handelt es sich um eines der wenigen mit sechs E-Positionen, die auch hier nur in jeweils einem der vier Verse auftreten.

Das nächste Stück stammt aus dem Frühjahr 1953 und mischt innerhalb des Schemas $x_2$aya mehrere Endmarkierungsarten miteinander:

2) "Temper of Time"
(Klasse A II a; L H 158)

I	"whir - core"	II	"bough - owe"
III	"walk - track"	IV	"pass - grass"
V	"detour - door"	VI	"shot - pot".

Die EM in I, II und V ist der vokalische Halbreim, bzw. unter Berücksichtigung einer A.E. Aussprache, Konsonanz von /r/ in I und V. Die Verse in III konsonieren auf /k/, die Verse in IV und VI sind gereimt.

Das sechszeilige "Crystal Gazer" wurde 1956 abgefaßt; wir zitieren die Endwörter aus dreien der insgesamt acht Strophen; das EM-Schema lautet: abcacb.

3) "Crystal Gazer"
(Klasse A II c; CG 17)

III	"trees	a	a: Konsonanz von /t/
	intertwined	b	b: Konsonanz von /nd/, zusätzlich Konsonanz von /w/ am Wortanfang bzw. im Wortinnern
	about	c	
	days	a	
	fruit	c	c: Konsonanz von /t/
	wind"	b	

IV	"take	a: Konsonanz von /k/
	true	b: Vokalischer Halbreim /u/ bzw. /aɪ/
	that	
	wreak	c: Konsonanz von /t/
	yet	
	thereby"	

VI	"craved	a: Reim
	woman	b: Konsonanz und Assonanz von /-mən/
	faith	
	braved	c: Konsonanz von /θ/
	oath	
	demon".	

Eine Reihe von EM-Arten steht in diesem Stück gleichberechtigt nebeneinander; symptomatisch für die Verwendung der EM-Arten in Phase II ist jedoch hier der deutliche Überschuß an Konsonanzen. Wie wir sehen werden, ist dies die häufigste EM-Art in der zweiten Werkphase.[1]

In dem folgenden Stück finden sich dreigliedrige und zweigliedrige EM-Partner im Schema ababa:

4) "In Midas' Country"
(Klasse B, LY 14; 1959)

I	"silver	a: Assonanz von /ʌ/; alle drei Wörter sind zweisilbig und assonieren auf dem unbetonten /ə/. Daß eine gleiche Silbenzahl der Endwörter nicht vorausgesetzt ist, zeigt das EM-Paar b:
	fan	
	under	
	whiten	
	lustre"	b: Konsonanz von /n/
II	"move	a: Konsonanz von /v/ bzw. /f/. S.P. differenziert hier nicht zwischen dem sth. /v/ und dem stl. /f/, sondern läßt beide als äquivalente EM zu.
	below	
	engrave	
	straw	
	leaf"	b: vokalischer Halbreim /əʊ/ und /ɔ/
V	"stop	a: Reim(/-ɒp/) und Konsonanz (/-p). Die monosyllabischen Reimwörter stehen gleichberechtigt neben dem mit ihnen durch Konsonanz verbundenen zweisilbigen "landscape".
	bleach	
	crop	
	touch	
	landscape"	b: Konsonanz von /tʃ/.

[1] s.u.S. 239 f.

Aus der dritten Phase stammt das folgende Gedicht mit dem EM-Schema a_4bcabc:

5) "On Deck"
(Klasse A II a; CW 55)

I	"deck	a: Konsonanz von /k/
	veiling shop track	b: Assonanz und Konsonanz /-iŋ/, zusätzlich optischer Reim "-eiling"
	ceiling ship	c: Alliteration und Konsonanz /ʃ-/ und /-p/
II	"cake	a: Konsonanz von /-k/ und /k-/ in einem der beiden EM-Partner
	off at	
	speak	b: Konsonanz von /-f/ und /-v/; vgl. Bsp. 4)
	love	c: Konsonanz von /t/
	carpet"	
III	"troughs	a: Konsonanz von /-fs/ und /-vż/
	minute	b: Konsonanz von /-t/
	king gloves wet going	c: Assonanz und Konsonanz von /-iŋ/, einmal auf bet., einmal auf unbet. Silbe
IV	"revivalist	a: Konsonanz von /-st/
	gave	b: Reim
	hatpin August save Berlin"	c: Assonanz und Konsonanz von /-iŋ/

In der vierten Phase finden sich lediglich zwei Stücke mit strophenintern EM-Schemata, die hier vollständig vorgestellt werden:

6) "By Candlelight"
(Klasse A III c1; WT 28; 1962)

I	"love	a	a: Reim; vgl. unten "The Tour"
	horsehair	x	b: Reim
	stuff	a	c: Reim
	sheen	y	
	gate	b	
	arm	z	
	late	b	
	hour	c	
	power"	c	
II	"other	a	a: Assonanz und Konsonanz von /-ðə/; a ist mit x verknüpft durch Konsonanz von /-ð-/
	breathe	x (a')	
	wither	a	b: Reim; b ist mit z verknüpft durch Konsonanz von /-l/
	blow	y	
	wall	b	c: Reim
	real	z (b')	
	all	b	
	bud	c	
	dud"	c	
III	"life	a	a: Reim
	hedgehog	x	b: Reim
	knife	a	c: Reim
	bars	y	Zusätzlich alliterieren y und z auf /b-/
	roar	b	
	boat	z	
	floor	b	
	man	c	
	can"	c	

IV	"light	a	a: Reim
	bay	x	b: Konsonanz von /-v/ und /-f/
	tight	a	c: Reim
	Atlas		
	have		
	cannonballs	c	
	wife	b	
	balls	c	
	falls"	c	

Bemerkenswert ist in diesem Stück die hohe Anzahl der durch Reim verbundenen Verse, sowie die Verknüpfung stimmhafter und stimmloser Endkonsonanten, die in S. Plaths des öfteren anzutreffen ist. Ebenso sei hingewiesen auf die semantische Opposition einiger Reimwörter, etwa "love - stuff", wodurch "love" gleichsam zu "Kram" degradiert oder lächerlich gemacht wird; ebenso "life"- "knife" im Sinne des Gegensatzes "Leben" - "Tod".

"The Fearful" ist das späteste mit schematisch angeordneten EM versehene Gedicht, wobei allerdings die Strophen III und IV das Reimpaarschema unterbrechen.

7) "The Fearful"
(Klasse A II c; CP 256, Nov. 1962)

I	"pseudonym	a	a: Konsonanz von /-m/
	worm"	a	
II	"telephone	b	b: Konsonanz von /-n/
	woman"	b	

III	"worm	c	c:	Alliteration von /w-/
	nose"	d	d:	Assonanz und Konsonanz von /-əʊz/
IV	"hollows	d		
	one"	c		
V	"stops	e	e:	Konsonanz von /-s/
	hates"	e		
VI	"baby	f	f:	Alliteration von /b-/ und Assonanz von (unbet.) /-i/
	beauty"	f		
VII	"fat	g	g:	Konsonanz von /(-)f-/; Konsonanz von /-t/
	Nefertit"	g		
VIII	"magnify	h	h:	Reim; beide Silben stehen in einer metrisch starken Pos.
	eye"	h		
IX	"swim	i	i:	Reim
	him"	i		

"The Fearful" ist mit seinen zwei strophenübergreifenden Endmarkierungen als Grenzfall zwischen strophenininternen und strophenübergreifenden EM anzusehen; da es sich jedoch innerhalb des Stückes um eine einmalige Ausnahme von der Regel handelt, wird "The Fearful" mit in die Gruppe der Stücke mit strophenininternen EM-Schemata aufgenommen.

3.2.4.2 Strophenininterne nicht-schematische Endmarkierungen

Wir stellen zu dieser Gruppe aus jeder Phase ein Gedicht vor:

1) "Recantation"
(Klasse A I c; CG 16).

Die Endmarkierungen für die zwei zehnzeiligen Strophen lauten: abcbxyazcb, aabcxddcbc.

I	a: "up-help"	Konsonanz von /-p/
	b: "line - concern - flown"	Konsonanz von /-n/
	c: "palm - come"	Konsonanz von /-m/
II	a: "sight - taught"	Konsonanz von /-t/, /t-/
	b: "blood - good"	Konsonanz von /-d/
	c: "stands - ends - hands"	Reim und Konsonanz von /-ndz/
	d: "mouth - youth"	Konsonanz von /- θ/

2) "The Tour"
(Klasse A II c; CW 61; 1961)[1]

"The Tour" weist zwar ein von Strophe zu Strophe variierendes EM-Muster auf, es ist jedoch insofern ein Sonderfall in dieser Gruppe, als alle acht Strophen das Schema der ersten Strophe in wechselnden Kombinationen wieder aufnehmen und keiner der Verse ohne EM bleibt.

I	"call	a	a: Reim
	hall	a	b: Reim
	bold	b	c: Reim
	flick	c	
	gold	b	
	lipstick"	c	
II	"about	a	a: Reim
	address	b	b: Reim
	Javanese	c	c: Reim
	trees	c	
	burnt-out	a	
	mess"	b	

[1] "The Tour" fällt durch Neudatierung (CP 237) in Phase IV. (Vgl. S. 135, fn. 2, 2a).

III	"that	a	a: Reim
	bite	b	b: Reim
	cat	a	c: Reim
	white	b	
	makes	c	
	cakes"	c	
IV	"this	a	a: Reim; wie in Str. I reimt hier eine metrisch starke Silbe mit einer metrisch schwachen
	furnace	a	
	light	b	
	night	b	b: Reim
	smoke	c	c: Reim
	choke"	c	
V	"retch	a	a: Reim
	stuff	b	b: Reim; /f/ und /v/ werden als äquivalent betrachtet und zusammen mit dem in beiden Wörtern betonten Vokal /ʌ/ 'gilt' diese EM im Sinne S. Plaths als Reim. Ähnliches gilt für das folgende EM-Paar:
	love	b	
	pool	c	
	jewel	c	
	stretch"	a	
			c: Reim; einer EM-Partner weist ein syllabisches /l/ auf; eine absolute phonetische Gleichheit liegt also nicht vor
VI	"hurts	a	a: Reim /-ɜts/
	summer	b	b: Reim
	plumber	b	c: Reim /-ɜs/
	skirts	a	a und c sind zusätzlich durch Assonanz von /-ɜ-/ verbunden
	averse	c	
	purse	c	
VII	"hat	a	a: Reim
	me	b	b: Assonanz von /-i/ und /-I/ am Wortende sowie /-i-/ im Wortinnern
	creepy	b	
	that	a	
	worse	c	c: Reim
	nurse"	c	

VIII	"eyes	a	a: Reim; vgl. Str. V, EM b
	nice	a	b: Reim; vgl. Str. I und IV
	midwife	b	c: Reim bzw. Assonanz; vgl. Str. VII, EM b
	life	b	
	fee	c	
	auntie	c	
	tea"	c	

3) "The Moon and the Yew Tree"
(Klasse A III a; A 47; Apr./Mai 1962)[1]

Wir stellen aus den vier siebenzeiligen Strophen jeweils die durch EM verbundenen Versendwörter vor:

I "planetary - humility" : Assonanz /ɪ/ und Konsonanz /t/, /l/
"blue - to" : Assonanz /u/, /ʊ/

II "right - upset" : Konsonanz /t/
"quiet - (right)" : Assonanz und Konsonanz /a /, /t/
"sky - (quiet) - (right)": Assonanz /aɪ /

III "moon - Mary" : Alliteration
"owls - candles" : Konsonanz /lz/

IV "stars - pews" : Konsonanz /z/
"blue - (pews)" : Assonanz /u/
"holiness - silence" : Konsonanz /l/, /n/, /s/

[1] Durch die Neudatierung (22. 10. 1961) in CP fällt dieses Stück in Phase III (vgl. S. 142, fn. 3 und 285, fn. 1).

3.2.4.3 Strophenübergreifende schematische Endmarkierungen

Neben den bisher genannten Endmarkierungen, die auf die Einheit 'Strophe' beschränkt sind, bedient sich Sylvia Plath in dieser Gruppe u.a. zweier traditionell vorgegebener strophenübergreifender Schemata, nämlich der terza rima[1] und des rim dissolut.[2]

Der rim dissolut wurde als Endmarkierungsschema eingeführt durch

> "(die provenzalischen Troubadours), deren Lieder vorwiegend im mündlichen Vortrag durch Spielleute verbreitet wurden, (und die) darauf bedacht (waren), daß die Reihenfolge der Strophen nicht vertauscht wurde."[3]

Unter einer Reihe solcher "kunstvoller Systeme"[4] der Endmarkierung, die zu diesem Zweck erstellt wurden, findet sich der rim dissolut, demzufolge in der ersten Strophe eines Gedichtes kein Vers mit einem anderen verknüpft ist, jedoch jeder Vers mit dem entsprechenden in allen folgenden Strophen durch die gleiche Endmarkierung verbunden wird.

---

[1] Das EM-Schema der terza rima wird, da es im Gegensatz zum rim dissolut an die Zeilenzahl 'drei' gebunden ist, im Kap. 3.3.3 (Dreizeilige Strophen) besprochen.

[2] Vgl. Elwert, W.T.: Italienische Metrik, § 81, p. 1o8 Nims weist auf diese Form der EM hin, nennt sie jedoch "rimas dissolutas" (a.a.O., 145).

[3] Elwert, a.a.O., 1o8

[4] ibd.

Sylvia Plath bedient sich dieses Schemas in seiner strengen Form in drei Stücken aus der zweiten Phase:

1. dem in vier Strophen zu je 14 Zeilen abgefaßten "Above the Oxbow", (CP 87)
2. dem achtstrophigen, fünfzeiligen "Black Rook in Rainy Weather" (COL 42) und
3. "Vanity Fair" (CP 32) mit sieben Strophen zu ebenfalls fünf Zeilen.

In dem aus Phase III stammenden "A Life" (CW 53) sind die sieben fünfzeiligen Strophen durch eine weniger strenge Form des rim dissolut mit einander verknüpft, wobei eine, möglicherweise zwei dieser Strophen in einen drei- und einen zweizeiligen Teil zerfallen.

Wir stellen zur Illustration die Endwörter der vier genannten Stücke vor, wobei wir die vom Schema abweichenden Wörter in "A Life" durch Unterstreichen hervorheben.

1) "Above the Oxbow" (Klasse (CP 87)

Vers 1	"academies valleys places stillness"	Konsonanz von /z/, /s/; dreimal Konsonanz von /l/; dreimal Assn. und Kons. von /iz/
Vers 2	"hillocks looks looks flux"	zweimal Wdhlg.; Konsonanz von /l/ und /ks/
Vers 3	"Monadnock logic track unique"	Konsonanz von /k/
Vers 4	"Everest post rest lost"	zweimal Reim; Konsonanz von /st/
Vers 5	"by by high sky-"	zweimal Wdhlg.; Reim

Vers 6	"-grizzled hold -peeled ruled"	Konsonanz von /ld/; zweimal Konsonanz von /r/
Vers 7	"level fitful ramshackle free-for-all"	Konsonanz von /l/
Vers 8	"enough cliff above suave"	Konsonanz von /f/ und /v/; zweimal Assonanz von /ʌ/
Vers 9	"hills unwall remarkable stroll"	Konsonanz von /l/
Vers 10	"spine vision gone green"	Konsonanz von /n/
Vers 11	"to eye view we"	vokalischer Halbreim; zweimal Assonanz von /u/
Vers 12	"shapes hopes slopes rooftops"	Konsonanz von /ps/; zweimal Reim

Vers 13	"apartments escarpments viewpoints once"	Konsonanz von /s/; dreimal Konsonanz von /ts/;zweimal Nullkonsonanz /ə/ u./r/, zweimal Assn. von /a/, sowie Assn. und Kons. v. /-mənts/
Vers 14	"view sky oxbow cry".	vokalischer Halbreim; zweimal Reim

Die Komplexität der EM-Arten variiert in diesem Stück beträchtlich; während im 13. Vers fünf verschiedene EM-Arten zu beobachten sind, ist es im 3.,7.,9. und 1o. Vers nur jeweils eine - die Konsonanz. Auch sind es gelegentlich grammatische Wörter, die die EM tragen, so z.B. "by" in Vers 5 und "to" in Vers 11.

2) "Black Rook in Rainy Weather"
(Klasse A III c2; COL 42)

Vers 1	"there fire desire chair honour flare fear occur"	vokalischer Halbreim /-(V)ə / Reim: /-aɪə /, /-eə/
Vers 2	"rook seek backtalk took walk rook luck spasmodic"	Konsonanz von /-k/; zweimal Wdhlg.; Reim /-ʊk/ und /-ɔk/

Vers 3	"rain design complain then happen shine season again"	Konsonanz von /-n/; Reim /-eɪn/, /-aɪ n/
Vers 4	"miracle fall still interval sceptical haul shall angel"	Konsonanz von /-l/; zweimal Konsonanz von /-kl/; Reim /-ɔl/; Nullkonsonanz von (ɪ-/ und /eɪ-/
Vers 5	"accident pórtent incandescent inconsequent ignorant grant cóntent descént".	Konsonanz von /-nt/; Nullkonsonanz /æ-/, /ɹ-/; sechsmal Assonanz und Konsonanz von /-ənt/; zweimal Konsonanz von /-r-(V)-nt/

Wie bei "Above the Oxbow" können in diesem und den beiden folgenden Stücken 'Primär-' und'Sekundärverknüpfungen' unterschieden werden: auf einer ersten Ebene sind, etwa in Vers 2, die Endwörter durch Konsonanz von /k/ verbunden, darüber hinaus weisen zwei Endwörter den Reim /-ʊk/, zwei weitere /-ɔk/ auf. Die Primärverbindung der dritten Verse die /n/-Konsonanz, Sekundärverbindungen sind abermals Reime, e.g. "rain" - "complain", "design" - "shine".

3) "Vanity Fair"
(Klasse A II b; CP 32)

Vers 1	"weather corner air batter prayer flare over"	vokalischer Halbreim /-(V)ə/ Reim /(-)eə/
Vers 2	"if leaf knife oaf enough proof wife"	Konsonanz von /-f/; Reim /-aɪf/
Vers 3	"might bruit conceit trinket thought shut out"	Konsonanz von /-t/; mit Ausnahme des Verses der vierten Strophe gehen alle Verse mit einer betonten Silbe die EM-Verbindung ein.
Vers 4	"continuing tongue -going bedding song king long"	Konsonanz von /-ŋ/; viermal Assonanz und Konsonanz von /-ɪŋ/; zweimal Konsonanz von /-t-/ bzw. /t-/; zweimal Reim /-oŋ/

Vers 5	"heaven raven oven unshriven driven sloven coven".	Assonanz und Konsonanz von /-vən/; dreimal Reim /(-)ovən/; zweimal Reim /-rɪvən/

Das folgende Stück durchbricht an mehreren Stellen das strenge rim-dissolut-Schema. Eine erste Abweichung findet sich bereits im ersten Vers der vierten Strophe: "family" endet mit einem Vokal, der die /l/-Konsonanz, durch die die übrigen Verse verbunden sind, verschleiert.

4) "A Life"
(Klasse A III c1; CW 53)

Vers 1	"eyeball fingernail file family circle bottle seagull"	Konsonanz von /-l/ bzw. /-l-/; dreimal Alliteration von /f-/, zweimal Alliteration von /s-/; zweimal Konsonanz von /-g-/
Vers 2	"tear stir temper collector saucer picture departure"	vokalischer Halbreim; zweimal Alliteration /t-/; zweimal Assonanz und Konsonanz /-tʃə/
Vers 3	"year answer midair china paper enter attend her"	vokalischer Halbreim (vgl. Vers 2); dreimal Nullkonsonanz /a-/, /e-/, /ə-/; zweimal Konsonanz von /-t-/ bzw. /-n-/

Vers 4	"vast cork horses frank blitzkrieg exorcized cold"	zweimal Konsonanz von /-k/, zusätzlich Konsonanz von /-k-/; zweimal Alliteration von /k-/; zweimal Assonanz von /-ɔ-/; zweimal Konsonanz von /-d/; "blitzkrieg" ist zusätzlich mit "cork" und "frank" durch Konsonanz des sth. /-g/ verbunden; eine Verknüpfung von "vast" ließe sich erstellen durch Konsonanz von /-s-/. Auf diese Weise wäre eine Verbindung aller sieben Endwörter gewährleistet, wobei jedoch nicht, wie durch das rim-dissolut-Schema gefordert, alle Verse zumindest eine äquivalente EM aufweisen.
Vers 5	"tapestry busy fancy blindingly quietly now sea"	Assonanz von /-ɪ/ bzw. /-i/ vokalischer Halbreim bei "now"; "blindlingly" und "quietly" assonieren auf /-aɪ-/ und sind zusätzlich durch Assonanz und Konsonanz von /-lɪ / verbunden.

Andere, nicht traditionell vorgegebene strophenübergreifende EM-Schemata treten einerseits auf in kurzen Stücken, d.h. Stücken mit nicht mehr als 15 Versen, andererseits finden sie sich auch in längeren Gedichten, wobei dann nur jeweils einzelne Verse einer Strophe mit einzelnen Versen der jeweils folgenden Strophe verknüpft werden.

Wir stellen zunächst die erstgenannten, kurzen Stücke vor, indem wir die Endwörter der Verse zitieren und die jeweiligen Endmarkierungsschemata angeben.

1) "The Goring"
(Klasse B; CG 14, Phase II)

Strophe I	"redness	a	a: Assonanz und Konsonanz von /-nəs/
	truculence	b	b: Konsonanz von /-ns/
	stabs	c	c: Konsonanz von /-bz/
	dark-		
	picador		

Strophe II	"bear	e	d: Konsonanz von /-k/
	artwork	d	d: vakalischer Halbreim (bei A. E. Aussprache Konsonanz von /-r/).
	mob's	c	
	dance	b	
	grossness".	a	

2) "Maudlin"
(Klasse A II a; COL 48; Phase II)

StropheI	"hag	a	a: Konsonanz von /-g/, Reim /(-)eg/
	virgin	b	
	man	b	b: Konsonanz von /-n/, Assonanz und Konsonanz von /-ɪ n/
	egg	a	

Strophe II	"swig	a
	groan	b
	skin	b
	leg".	a

3) "Among the Narcissi"
(Klasse A III a; CW 64; Phase III)

Strophe I	"sticks	a	a: Konsonanz von /-ks/
	narcissi	b	b: vokalischer Halbreim, dreimal Assonanz von /-ɪ/
	lung"	c	
Strophe II	"thing	c	c: Konsonanz von /-ŋ dreimal Assonanz und Konsonanz von /ɪŋ
	Percy	b	
	walks	a	
Strophe III	"formality	b	
	mending	c	
	attacks	a	
Strophe IV	"flocks	a	
	breathing	c	
	whitely".	b	

4) "The Couriers"
(Klasse A III c1; A 12; Phase IV)

Teil A			
Strophe I	"leaf	a	a: Reim /-if/
	it	b	b: Wortwiederholung
Strophe II	tin	c	c: Assonanz und Konsonanz von /-ɪn/
	genuine	c	
Strophe III	it	b	
	grief	a	
Teil B			
Strophe IV	immaculate	d	d: Assonanz und Konsonanz von /- æ-/ bzw. /ɪ/; /k/ und -k-/
	crackling	d	
Strophe V	each	e	e: Nullkonsonanz
	Alps		
Strophe VI	mirrors	x	
	grey one	f	f: Konsonanz von /-n/
	season".	f	

"The Couriers" ist insofern ein Grenzfall, als a) die zwei Teile des Stückes nicht nach dem gleichen 'Schema' verbunden sind, b) die Endmarkierungen der Strophen IV und V nicht strophenübergreifend sind und c) das Schema des zweiten Teils durch eine 'Waise' (x) durchbrochen wird.

5) "The Hanging Man"
(Klasse A IIa; A 7o; Phase III[1])

Strophe I	"me	a	a: Reim
	prophet	b	b: Assonanz von /-o-/ und /-ɪ-/, Konsonanz von /-t/

[1] Die Aussagen der Sekundärliteratur bezüglich der Phasenzugehörigkeit dieses Stückes widersprechen sich: vgl. 1.6.

Strophe II	éyelîd socket	c	c: Nullkonsonanz /aI-/ Assonanz von /-I-/ Konsonanz von /-d/
Strophe III	tree Í did"	a c	

Die fünf letztgenannten Gedichte zeichnen sich durch ein hohes Maß an formaler Geschlossenheit aus, das eine Anlehnung an die im Frühwerk häufigen, traditionellen 'festen Formen' vermuten läßt. Wie nachhaltig S. Plaths Beschäftigung mit festen Formen ist, läßt sich daraus schließen, daß solche 'geschlossenen'Gedichte auch in der vierten und letzten Werkphase auftreten.

In den folgenden Stücken werden nur einzelne Endmarkierungen von einer Strophe in die nächste übertragen; in einem Fall handelt es sich um ganze Verse, die wieder aufgenommen werden. Mit einer Ausnahme stammen die folgenden Gedichte aus der ersten und zweiten Phase.

1) "Go Get the Goodly Squab"
(Klasse A I b; CG 11; Phase I)

I	"corn	x
	lie	a
	ridge	y
	But let the fast-feathered eagle fly	A
II	Let the fast-feathered eagle fly	A
	thunder	b
	nest	x
	cinder	b
III	den	x
	sun	c
	mud	y
	But let the galloping antelope run.	C

IV	Let the galloping antelope run	C
	behind	d
	cave	x
	blind	d
V	shells	e
	brim	f
	shoals	e
	But let the quicksilver mackerel swim.	F
VI	Let the quicksilver mackerel swim	F
	down	g
	port	x
	drown".	g

Dem EM-Schema xaya, xbyb, etc. ist das Schema der von den ungeraden zu den geraden Strophen übernommenen Versen zugefügt, so daß sich das genannte Muster ergibt. Die Komplexität des EM-Schemas wird zusätzlich erhöht, wenn in III, 1 und 2 "den" und "sun" als durch Konsonanz, "sun" und "mud" (III, 3) als durch Assonanz verknüpft angesehen werden, sowie durch zusätzliche Verknüpfung der Verse 1 und 3 in Strophe V.

2) "The Other Two"
(Klasse A II a; L 26; Phase II)

I	"echoes	a_1	a: Konsonanz von /-z/ bzw. /-s/
	conch	b_1	
	us	a_1	b: Konsonanz von /-nt∫/ bzw. /-ndʒ/
	furniture	c_1	
	strange	b_1	
	air	c_1	c: vokalischer Halbreim
	were	c_1	

II	furniture	c_1/a_2	a: vokalischer Halbreim
	grained	b_2	b: Konsonanz von /-nd/
	more	a_2	
	chambers	c_2	c: Assonanz und Konsonanz von /-əz/
	sound	b_2	
	chairs	c_2	
	others	c_2	
III	ours	c_2/a_3	a: Konsonanz von /-z/
	wood	b_3	b: Konsonanz von /-d/; keine Assonanz im strengen Sinne, da einmal kurzes /-ʊ/ einmal langes /-u-/
	doors	a_3	
	she	c_3	
	mood	b_3	
	away	c_3	c: vokalischer Halbreim
	tragedy	c_3	
IV	she	c_3/a_4	a: vokalischer Halbreim bzw. Assonanz im weiteren Sinne: /-i/ - /-ɪ/
	example	b_4	
	purgatory	a_4	
	darkness	c_4	b: Konsonanz von /-pl/
	ripple	b_4	
	place	c_4	c: Konsonanz von /-s/
	envious	c_4	
V	voices	c_4/a_5	a: Konsonanz von /-z/ bzw. /-s/
	did	b_5	
	impasse	a_5	b: Konsonanz von /-d/
	lighter	c_5	c: vokalischer Halbreim
	blood	b_5	
	were	c_5	
	despair"	c_5	

"The Other Two" ist eines der wenigen Stücke, das strophenabschließende EM-Paare aufweist. Diese Abschlußwirkung, die Sylvia Plath in ihrem Werk insgesamt zu vermeiden scheint, wird jedoch hier weitgehend aufgehoben durch die Verbindung der abschließenden Couplets einmal zum vierten Vers der gleichen, sowie zum ersten Vers der folgenden Strophe. Auch wird in der letzten Strophe des Stückes für c_5 eine Endmarkierung gewählt, die derjenigen für c_1, d.h. der ersten Strophe, entspricht:

c_1 "furniture - air - were"

c_5 "lighter - were - despair".

Diese weitauseinanderliegenden Verknüpfungen werden allerdings für den Rezipienten nicht unmittelbar, sondern erst retrospektiv erkennbar sein.

Ähnliches gilt für das folgende Gedicht, in dem die ersten zwei Verse der beiden neunzeiligen Strophen durch EM mit den jeweils auf die Strophen folgenden Zweizeilern verbunden sind, wobei die EM dann in der umgekehrten Reihenfolge auftreten:

3) "Two Views of a Cadaver Room"
(Klasse A II b; COL 1o; Phase II)

I	"room	a	II	glow	b
	turkey	b		heirloom"	a
	fume	a			
	them	a			
	working	c			
	caved in	x			
	anything	c			
	leather	d			
	together	d			

III	"slaughter	a	IV	country	b
	army	b		corner".	a
	satin	c			
	direction	c			
	bends	d			
	over him	x			
	hands	d			
	song	e			
	long	e			

Strophe I und II:

a: Konsonanz von /-m/, Reim "fume" - "heirloom", bei A.E. Aussprache von "room" Reim für diese drei Endwörter auf /-ʊm/

b: Vokalischer Halbreim
c: Assonanz und Konsonanz von /-ɪŋ /
d: Reim.

Strophe III und IV:

a: Vokalischer Halbreim bzw. Assonanz /-ə/.
b: Assonanz von /-ɪ/
c: Konsonanz von /-n/.
d: Konsonanz von /-ndz/.
e: Reim.

Das aus Phase II stammende folgende Stück weist ein EM-Schema auf, das wie in "The Other Two" den letzten Vers einer Strophe mit dem ersten der folgenden verbindet. Allerdings treten darüberhinaus nur vereinzelte nicht-schematische Endmarkierungen auf: wir nennen hier lediglich die Versendwörter der letzten und der ersten Verse:

4) "Parliament Hill Fields"
(Klasse A III c1; CW 19; Phase III)

I,5 -	II,1	"lack - back" (Reim)
II,5 -	III,1	"glints - wince" (Assonanz /ɪ/ Konsonanz /n/ und /t/)
III,5 -	IV,1	"stick - plastic" (Reim)
IV,5 -	V,1	"bandage - smudge" (Konsonanz /dʒ/)
V,5 -	VI,1	"go - shadow" (Reim)
VI,5 -	VII,1	"cypresses - losses" (Assonanz und Konsonanz /sɪz/)
VII,5 -	VIII,1	"them - stem" (Reim)
VIII,5 -	IX,1	"wall - hill" (Konsonanz /l/)
IX,5 -	X,1 - X,5	"glass - nimbus - house" (Konsonanz /s/).

Abschließend wollen wir ein Stück vorstellen, das sich für die Endmarkierungen aller Verse nurmehr eines oder zweier Laute bedient:

5) "A Lesson in Vengeance"
(Klasse A II b; vgl. Anh.; Phase II)

Vers 1	"ages abuses Suso's Cyrus sages"	Konsonanz /(V)z/ zusätzlich: Reim /eɪdʒɪz/ Nullkonsonanz /eɪ-/ und /ə-/ Alliteration /s-/ Konsonanz /-s-/
Vers 2	"castles overscrupulous needles heroes enemies"	Konsonanz /lz/ bzw. /-z/

Vers 3	"fables sinews sluices Gyndes bridges"	Konsonanz /z/
Vers 4	"knuckles pinnacles prickles trickles chuckles"	Konsonanz /klz/ zusätzlich: Reim /-ʌklz/ Reim /-Iklz/
Vers 5	"means Babylon's loins skins grains".	Konsonanz /nz/ zusätzlich: Konsonanz /-l-/.

Das EM-Schema dieses Gedichtes zeigt Ähnlichkeiten mit dem des rim dissolut; da hier jedoch alle Verse in allen Strophen miteinander durch /z/-Konsonanz verbunden sind, und so die Verse einer Strophe nicht - wie beim rim dissolut - unverbunden nebeneinander stehen, wird "A Lesson in Vengeance" nicht der eingangs in diesem Abschnitt besprochenen Gruppe von Gedichten zugeordnet.

3.2.4.4 Strophenübergreifende nicht-schematische Endmarkierungen

In dieser Gruppe sind neben zwei Stücken aus der zweiten Phase vor allem Gedichte aus der vierten Phase zu nennen, die sich dieses Mittels der Vers- und Strophenverknüpfung in besonderem Maße bedienen. Herausragend sind unter diesen die zwei wohl bekanntesten Gedichte Sylvia Plaths "Daddy" und "Lady Lazarus". In beiden werden einzelne Laute oder Lautkombinationen über weite Strecken des Gedichtes hin beibehalten.

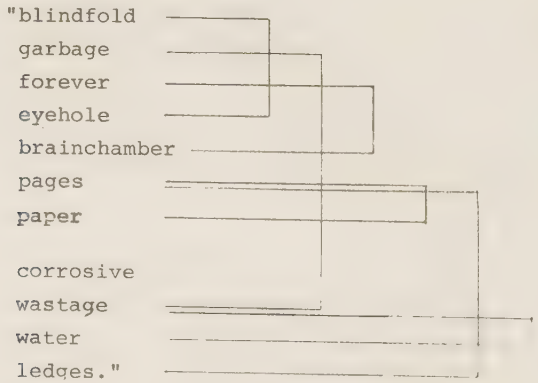
In dem ersten Beispiel aus der zweiten Phase handelt es sich nur um wenige Verse, die derartige Verbindungen ohne festes Schema eingehen:

1) "Who" (Poem for a Birthday, 1.)
(Klasse A III c1; COL 8o; Phase II)

I,3 - II,1 "storage - stomach"
V,3 - VI,1 "hibernate - silver - glaze"
X,1 - XI,3 "small - all"

2) "Suicide Off Egg Rock"
(Klasse A II a; COL 33; Phase II)

Die erste, dreizehnzeilige Strophe weist das EM-Schema xyabcdeedcbaz auf, die zwei folgenden, sieben- bzw. dreizeiligen Strophen sowie der Abschlußvers, sind wie folgt durch EM verbunden:



Dieses dem ae Stabreimvers nachgebildete Gedicht vereinigt somit die Strukturmittel ae. Verse mit denen nach-ae. Verse[1] obwohl das EM-'Schema' zumal der letzten elf Verse keineswegs regelmäßig ist.

[1] Vgl. Diller, a. a. O., 34 u. 69.

3) "Daddy"
(Klasse A II c; A 54; Phase IV)

Wir heben die /u/-Assonanzen durch Unterstreichen hervor; andere Verknüpfungen werden gesondert gekennzeichnet.

I	"do	II	"you	
	shoe		time	/t-/
	foot /-t/		God	
	white		toe	/t-/
	Achoo"		seal"	
III	"Atlantic	IV	"town	
	blue		roller	
	Nauset		wars	
	you		common	
	du"		friend"	
V	"two	VI	"square	
	you		ich	
	root		speak	
	you		you	
	jaw"		obscene"	/-n/
VII	"engine /-n/	VIII	"Vienna	
	Jew		true	
	Belsen		luck	/-k/
	Jew		pack	
	Jew"		Jew"	
IX	"you	X	"swastika	/-st-/
	gobbledygoo		through	
	moustache		Fascist	/-st/
	blue		brute	
	you"		you"	

XI "daddy
you
foot
not /-t/
who"

XII "two
you
die /d-/
you
do" /d-/

XIII "sack /-k/
glue
do
you
look" /-k/

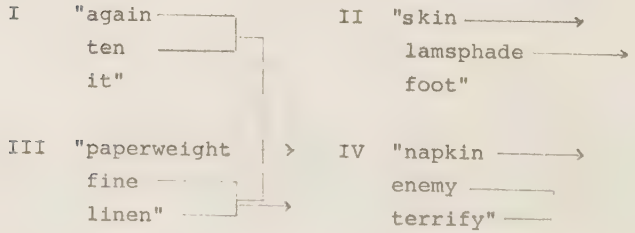
XIV "screw
do
through
root
through"

XV "two
you /j-/
year
know
now" /n-/

XVI "heart
you
you
you
through".

41 von 8o Versen weisen den Vokal /u/ als Endmarkierung auf, daneben finden sich drei Endwörter mit einer Lautkombination /ʊr/ + /t/ sowie zwei mit /u/ + /t/. Von den restlichen Versen sind darüberhinaus acht durch Alliteration verbunden. Von den 16 Strophen weist lediglich Strophe V weder den Laut /u noch eine der anderen hier genannten EM auf.

4) "Lady Lazarus"
(Klasse A II c; A 16; Phase IV)



V "teeth
breath
day"

VI "flesh
be
me"

VII "woman
thirty
die"

VIII "three
trash
decade

IX "filaments
crowd
see"

X "foot
tease
ladies"

XI "hands
knees
bone"

XII "woman
ten
accident"

XIII "meant
all
shut"

XIV "seashell
call
pearls"

XV "Dying
else
well"

XVI "hell
real
call"

XVII "cell
put
theatrical"

XVIII "day
brute
shout"

XIX "miracle
out
charge"

XX "charge
heart
goes"

XXI "charge
touch
blood"

XXII "clothes
doctor
enemy"

XXIII "opus
valuable
baby"

XXIV "shriek
burn
concern"

Auffallend sind bei "Lady Lazarus" vor allem die Mehrfachverbindungen wie etwa in der Sequenz "all - shut - seashell - call", in der, der Reihe nach Konsonanz von /l/, Alliteration von /ʃ/, abermalige Konsonanz von /l/ und der Reim /-ɔl/ vorliegen. Als leitmotivisch kann u.E. insbesondere die EM-Sequenz durch /l/-Konsonanz angesehen werden, die in Strophe XIII beginnt und in Strophe XIX endet, wobei die letzten zwei Glieder dieser Sequenz zusätzlich durch Konsonanz von /k/ und /r/ verknüpft werden ("theatrical - miracle"). Darüberhinaus findet sich in dieser /l/-Reihe eine Anzahl weiterer Verbindungen, etwa durch Reim von /-el/ in "well - hell - cell".

3.2.4.5 Zusammenfassung

Wir fassen die Ergebnisse unserer Untersuchung der Endmarkierungsarten (d.h. Reim, Assonanz, Alliteration, etc.) und -kombinationen (d.h. schematisch, nicht-schematisch, etc.) in den folgenden Tabellen und zugehörigen graphischen Darstellungen zusammen.

3.2.4.5.1 Verteilung und Häufigkeit der Endmarkierungsarten

	Phase I		Phase 2	
Konsonanz	2o9	29.6%	11o5	48.2%
Assonanz	8	1.1%	113	4.9%
Assn. u. Kons.	67	9.5%	275	12.o%
Alliteration	5	o.7%	42	1.8%
Allit. u. Assn.	4	o.6%	14	o.6%
Allit. u. Kons.	6	o.9%	69	3.o%
Allit. u. Assn. u. Kons.	4	o.6%	18	o.8%
freie Assn.	28	4.o%	258	11.2%
Reim	315	44.7%	328	14.3%
Wiederholung	59	8.4%	72	3.1%
Σ	7o5	1oo.o%	2294	1oo.o%
Gesamtverszahl	852		3031	
% EM		82.7%		75.7%

Tabelle 20

Häufigkeiten u. Verteilungen der EM-Arten in Ph. I und II.

	Phase III		Phase IV	
Konsonanz	146	24.7%	179	18.8%
Assonanz	114	19.3%	255	26.8%
Assn. u. Kons.	75	12.7%	146	15.3%
Alliteration	57	9.7%	73	7.7%
Allit. u. Assn.	8	1.4%	21	2.2%
Allit. u. Kons.	22	3.7%	36	3.8%
Allit. u. Assn. u. Kons.	--	--	8	o.8%
freie Assn.	34	5.8%	16	1.7%
Reim	12o	2o.3%	15o	15.7%
Wiederholung	14	2.4%	69	7.2%
Σ	59o	1oo.o%	953	1oo.o%
Gesamtverszahl	1242		2124	
% EM		47.5%		44.9%

Tabelle 21

Häufigkeiten und Verteilungen der EM-Arten in Ph. III u. IV.

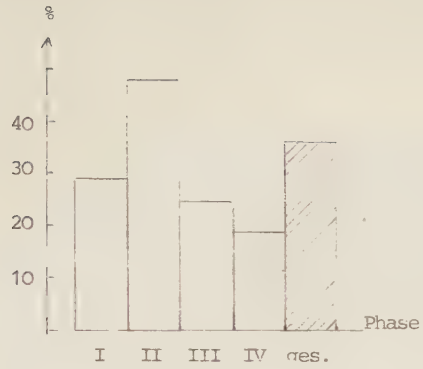
	Gesamtwerk	
Konsonanz	1639	36.1%
Assonanz	49o	1o.8%
Assn. u. Kons.	563	12.4%
Alliteration	177	3.9%
Allit. u. Assn.	47	1.o%
Allit. u. Kons.	133	2.9%
Allit. u. Assn. u. Kons.	3o	o.7%
freie Assn.	336	7.4%
Reim	913	2o.1%
Wiederhlg.	214	4.7%
	4542	1oo.o%
Gesamtverszahl	7249	
% EM		62.7%

Tabelle 22

Häufigkeiten und Verteilungen der EM-Arten im Gesamtwerk.

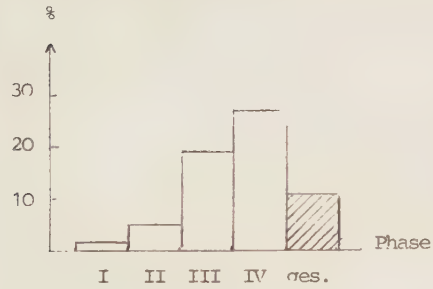
Wir stellen die zehn von uns im Werke Sylvia Plaths beobachteten Endmarkierungsarten anhand der folgenden Histrogramme einzeln dar, indem wir die Häufigkeiten jeder EM-Art in den einzelnen Phasen sowie im Gesamtwerk angeben.

Zu Darstellung 8 : Nahezu die Hälfte aller EM in Phase II sind Konsonanzen, in Phase I konsonieren 3o% der durch EM verbundenen Verse. Die Verwendung der Konsonanz fällt über 25% in Phase III bis auf 19% in der vierten Phase ab.

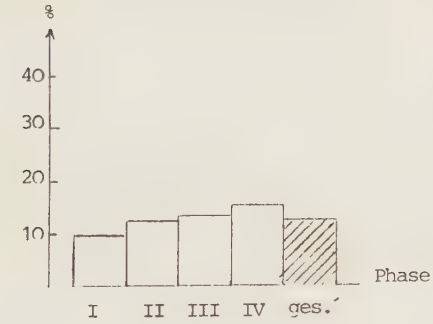


Graphische Darstellung 8
Konsonanz

Zu Darstellung 9 : Im Gegensatz zur Konsonanz nimmt die Verwendung im Verlaufe des Werkes stetig zu:
Während in der ersten Phase nur 1% der EM Assonanzen sind, stehen sie in der Spätphase mit 27% an erster Stelle der EM-Arten.

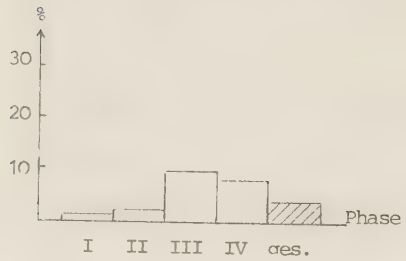


Graphische Darstellung 9
Assonanz



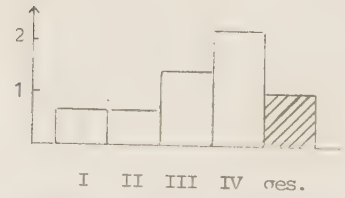
Graphische Darstellung 10
Assonanz und Konsonanz

Zu Darstellung 10: Ein leichtes Ansteigen der Kombination Assonanz und Konsonanz ist von der ersten zur letzten Phase zu verzeichnen, wobei die Differenz der Prozentwerte jedoch lediglich 6% beträgt.



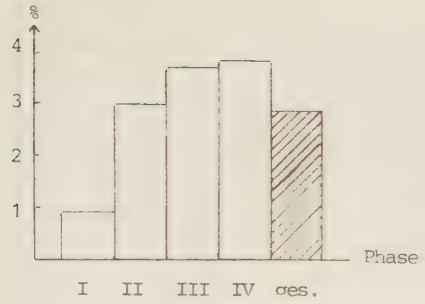
Graphische Darstellung 11
Alliteration

Zu Darstellung 11: Die Verwendung der Alliteration nimmt bis zur dritten Phase um 9% zu, fällt jedoch in der vierten Phase wieder leicht ab.



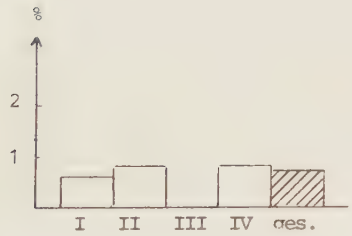
Graphische Darstellung 12
Alliteration und Assonanz

Zu Darstellung 12 : Die Kombination von Alliteration und Assonanz nimmt im Gesamtwerk nur 1% aller EM-Arten ein. Den höchsten Anteil dieser EM weist mit 2.2% die vierte Phase auf. Diese Werte sind zwar aufgrund ihrer geringen Ausprägung wenig aussagekräftig, werden jedoch - wie die Werte für 'Alliteration und Assonanz und Konsonanz' (Tab.10) der Vollständigkeit halber hier mit aufgeführt.



Graphische Darstellung 13
Alliteration und Konsonanz

Zu Darstellung 13: Bei der im Gesamtwerk nur mit 3% vertretenen Kombination von Alliteration und Konsonanz ist von Phase I zu Phase II ein Anstieg von 2%, von Phase II zu Phase III ein Anstieg von o.7% und schließlich ein kaum merklicher Anstieg von o.1% zur vierten Phase zu verzeichnen.

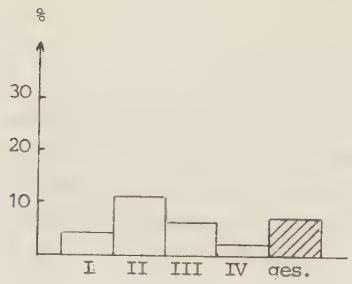


Graphische Darstellung 14
Alliteration und Assonanz und Konsonanz

Zu Darstellung 14 : Diese AM-Art nimmt im Gesamtwerk mit o.7% den geringsten Raum ein; in der 1., 2. und 4. Phase liegt der prozentuale Anteil unter 1%, in der 3. Phase ist diese EM-Art nicht vertreten.[1]

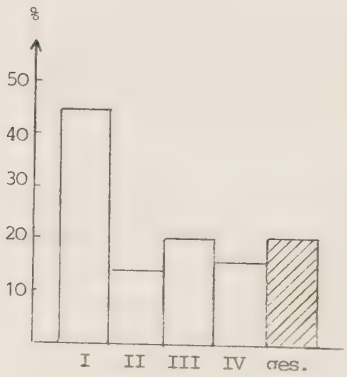
---

[1] Um in dieser sowie in den Darstellungen 12 u. 13 eine Veranschaulichung der Phasenunterschiede zu gewährleisten, bedienen wir uns einer zehnfachen Vergrößerung des Maßstabes in bezug auf die angegebenen Prozentzahlen.



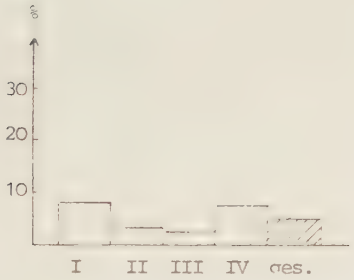
Graphische Darstellung 15
Freie Assonanz

Zu Darstellung 15: Der höchste Prozentsatz von freien Assonanzen ist in Phase II zu finden; in der Frühphase steht diese EM-Art an fünfter Stelle in der Rangfolge, in Phase II an vierter, in Phase III an sechster und in Phase IV an vorletzter, d.h. neunter Stelle. Die sparsame Verwendung dieser EM-Art in der letzten Phase läßt sich u.E. durch gehäufte Verwendung strophenübergreifender, nicht-schematischer EM-Kombinationen erklären, die deutlichere bzw. auffälligere EM-Arten verlangen, da sonst die Wahrnehmung möglicher Versverknüpfungen kaum gewährleistet sein würde.



Graphische Darstellung 16
Reim

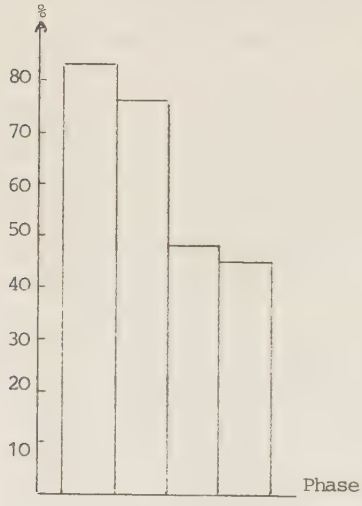
Zu Darstellung 16 : Zwar weist die erste Phase mit 45% den nöchsten Reimanteil im Vergleich zu den übrigen Phasen auf, doch liegt diese EM-Art in der Rangfolge in allen Phasen auf einem der drei ersten Rangplätze: Phase I: Rang 1, Phasen II und III: Rang 2, Phase IV: Rang 3.



Graphische Darstellung 17
Wiederholung

Zu Darstellung 17 : Die Wiederholung von Versendwörtern zum Zwecke der Endmarkierung findet Verwendung hauptsächlich in der ersten und vierten Phase. Es gilt hierbei jedoch zu beachten, daß in Phase I 48 der 59 Wiederholungen aus Villanellen stammen, der Rest ebenfalls aus Gedichten mit festen EM-Schemata, während in Phase IV bis auf wenige Ausnahmen (e.g. in dem Stück "The Couriers") diese Wiederholungen in Stücken mit nicht-schematischen, strophenübergreifenden EM-Kombinationen eingesetzt werden.

Zu Darstellung 18 : Diese Darstellung gibt den prozentualen Anteil aller durch EM verbundenen Verse - gemessen an der Gesamtverszahl einer Phase bzw. des Gesamtwerkes - an. Hierbei liegen die erste und zweite sowie die dritte und vierte Phase nahe beieinander, von Phase II zu Phase III ist ein Abfallen um nahezu 3o% zu verzeichnen.



Graphische Darstellung 18
Prozentuale Häufigkeit der durch EM verbundenen Verse

Wir wollen nun feststellen, wie ähnlich (oder unähnlich) die Verteilungen und Häufigkeiten der verschiedenen EM-Arten in bezug auf die einzelnen Phasen sind. Als statistisches Maß für diese Ähnlichkeit bietet sich der Rangkorrelationskoeffizient an, der es uns erlaubt, Aussagen über größere oder geringere Ähnlichkeiten zu machen.

Aus der folgenden Darstellung der Korrelation von Rangplätzen, die bezüglich der Verwendungshäufigkeiten bestimmter EM-Arten zu beobachten ist, kann u.E. der Schluß gezogen werden, daß Sylvia Plath im Verlaufe ihres Schaffens nur geringfügig von einer einmal etablierten Rangordnung der EM-Arten abweicht, und daß Modifikation dieser Rangordnung von Phase zu Phase nahezu unmerklich vorgenommen werden.

	Ph. I	Ph. II	Ph. III	Ph. IV
	Rang	Rang	Rang	Rang
Reim	1	2	2	3
Konsonanz	2	1	1	2
Assn. u. Kons.	3	3	4	4
Wiederholung	4	6	8	6
freie Assn.	5	4	6	9
Assonanz	6	5	3	1
Allit. u.Kons.	7	7	7	7
Alliteration	8	8	5	5
Allit. u. Assn.	9,5	1o	9	8
Allit u. Assn. u. Kons.	9,5	9	1o	1o

Tabelle 23

Rangordnung der EM-Arten in den vier Phasen.

Anhand dieser Aufstellung der Rangplätze berechnen wir den Rangkorrelationskoeffizienten nach der Formel[1]

$$R = 1 - \frac{6 \sum d_i^2}{n\,(n^2-1)}$$

wobei R = Rangkorrelationskoeffizient, d_i = Differenz der Rangplatzpaare (e.g. für den Übergang zwischen Phase I und Phase II beträgt die Differenz der Rangplätze bezüglich der EM 'Reim' 1 - 2 =-1.), n = Anzahl der Rangplätze (n beträgt in unserem Falle 1o).

---

[1] Clauß/Ebner: Grundlagen , 126.

Der Rangkorrelationskoeffizient kann Werte zwischen -1 und +1 annehmen und wird nahe +1 liegen, wenn "eine sehr enge Bindung zwischen beiden Merkmalen"[1] angenommen werden kann; "er wird -1 betragen, wenn die beiden Einteilungen genau gegenläufig sind, d.h. wenn das Stück, das in der einen das erste ist, in der anderen als letztes erscheint, ebenso das zweite als vorletztes und so weiter..."[2]. Bei einem Wert nahe O wird die Abhängigkeit zweier Merkmale voneinander schwach sein, ein Wert von genau O indiziert die Unabhängigkeit zweier Merkmale voneinander.

Tabelle 24 faßt die Ergebnisse der Untersuchung und Berechnung von Abhängigkeiten der Rangfolgen der EM-Arten zusammen:

Übergang von	R
Phase I zu Phase II	o.95
Phase II zu Phase III	o.85
Phase III zu Phase IV	o.88
Phase I zu Phase III	o.77
Phase II zu Phase IV	o.65
Phase I zu Phase IV	o.63

Tabelle 24

---

[1] Muller, Ch.: einführung in die sprachstatistik, München 1972,144

[2] ibd., 144

Die Abhängigkeit bzw. Übereinstimmung der Rangfolgen in den direkten Übergängen zwischen den Phasen kann nach Maßgabe des Rangkorrelationskoeffizienten als stark angesehen werden, wobei sich die Phasen I und II 'ähnlicher' sind, als die Phasen II und III sowie III und IV. Bei den mittelbaren Übergängen, d.h. im Vergleich der Rangfolgen der ersten und dritten, zweiten und vierten sowie der ersten und vierten Phase verringert sich diese Abhängigkeit; dabei entsprechen sich die Werte für den Übergang von Phase I bzw. II zu Phase IV.

3.2.4.5.2 Verteilung und Häufigkeit der Endmarkierungskombinationen

Zur Veranschaulichung der Verteilung und Häufigkeit der vier von uns unterschiedenen EM-Kombinationen bedienen wir uns für jede Phase des eingangs vorgestellten Rasters[1], in das wir die Zahl der Gedichte mit schematischen, nicht-schematischen, strophenininternen und strophenübergreifenden EM-Kombinationen eintragen.

	schematisch		nicht-schemat.	
intern	2o	57.1%	2	5.7%
strophen-übergreifend	11	31.4%	1	2.9%
ohne EM	1	2.9%		

Tabelle 25
EM-Kombinationen Ph. I (35 Gedichte).

---

[1] s. o. S. 205

	schematisch		nicht-schematisch	
strophen-intern	52	51.0%	24	23.5%
strophen-übergreifend	16	15.7%	5	4.9%
ohne EM	5	4.9%		

Tabelle 26

EM-Kombinationen Ph.II (1o2 Gedichte).

	schematisch		nicht-schematisch	
strophen-intern	1o	25.6%	17	43.6%
strophenüber-greifend	5	12.8%	1	2.6%
ohne EM	6	15.4%		

Tabelle 27

EM-Kombinationen Ph. III (39 Gedichte).

	schematisch		nicht-schematisch	
strophen-intern	2	3.4%	25	42.4%
strophen-übergreifend	2	3.4%	21	35.6%
ohne EM	9	15.3%		

Tabelle 28

EM-Kombinationen Ph. IV (59 Gedichte).

	schematisch		nicht-schematisch	
strophen-intern	84	35.7%	69	29.4%
strophen-übergreifend	34	14.5%	28	11.9%
ohne EM	2o	8.5%		

Tabelle 29

EM-Kombinationen Gesamtwerk (235 Gedichte).

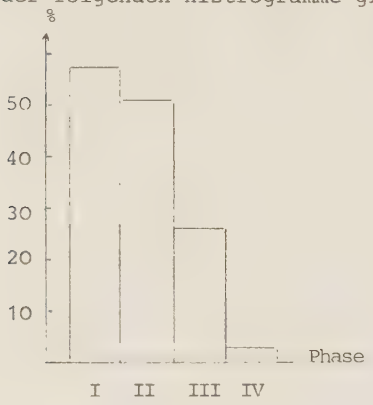
Beide Arten der schematischen EM-Kombinationen, d.h. die strophenineternen wie die strophenübergreifenden, nehmen im Verlaufe des Werkes von Phase I bis Phase IV kontinuierlich ab. Während in der ersten Phase nahezu 9o% aller Stücke schematische EM-Kombinationen aufweisen, sind es in Phase II 67%, in Phase III 37% und in Phase IV nurmehr 8%. Die Verteilung der nicht-schematischen EM-Kombinationen ist genau gegenläufig: in der ersten Phase weisen 12% der Stücke nicht-schematische EM-Kombinationen auf, in der zweiten Phase sind es 28%, in Phase III 47% und in Phase IV 77%. Insgesamt wird den strophenineternen EM-Kombinationen gegenüber den strophenübergreifenden der Vorzug gegeben, in der vierten Phase rücken deren Werte jedoch bis auf eine Differenz von 5% zusammen. Unsere eingangs geäußerte Vermutung bezüglich der Verteilung der EM-Kombinationen hat sich mithin als unzutreffend herausgestellt und wir formulieren das allgemeine Raster wie folgt neu:

	schematisch	nicht-schemat.
strophen-intern	x	x - y
strophen-übergreifend	m	m - n

Tabelle 30

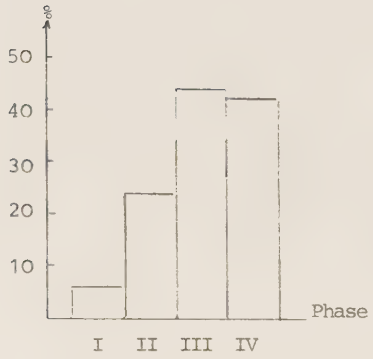
wobei $m \leqslant x$, $y \leqslant x$ und $n \leqslant m$.

Zur Veranschaulichung stellen wir die oben diskutierten Werte bezüglich der EM-Kombinationen anhand der folgenden Histrogramme graphisch dar:



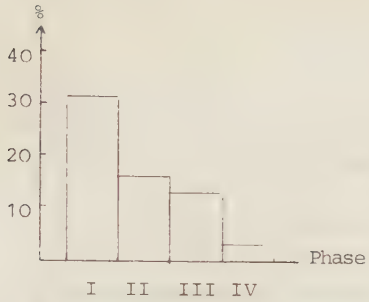
Graphische Darstellung 19

Stropheninterne schematische EM



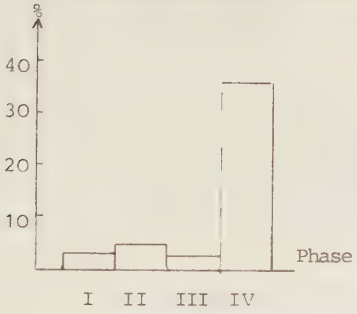
Graphische Darstellung 20

Stropheninterne nichtschematische EM



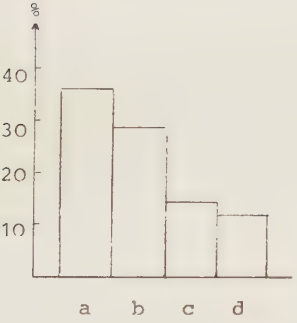
Graphische Darstellung 21

Strophenübergreifende schematische EM



Graphische Darstellung 22

Strophenübergreifende nicht-schematische EM



Graphische Darstellung 23

EM-Kombinationen im Gesamtwerk

a = intern + schematisch
b = intern + nicht-schematisch
c = übergr. + schematisch
d = übergr. + nicht-schematisch

Während die Verteilungen der EM-Arten im Verlaufe des Gesamtwerkes auch in der Gegenüberstellung der ersten und vierten Phase eine deutliche Abhängigkeit voneinander zeigen[1], scheint ein Vergleich der Rangkorrelationskoeffizienten bezüglich der EM-Kombinationen die in den Tabellen 25 bis 28 sowie in den graphischen Darstellungen 19 bis 22 erkennbaren Umkehrungen der Verteilungen bzw. Rangfolgen zu bestätigen.[2]

Tabelle 31 gibt eine Übersicht der Rangfolgen der EM-Kombinationen in den vier Phasen; die jeweiligen Rangkorrelationskoeffizienten werden aufgelistet in Tabelle 32.

	Ph. I	Ph. II	Ph. III	Ph. IV
	Rang	Rang	Rang	Rang
intern + schem.	1	1	2	4.5
übergr. + schem.	2	3	4	4.5
int. + nicht-schemat.	3	2	1	1
übergr. + nicht-schematisch	4.5	4.5	5	2
ohne EM	4.5	4.5	3	3

Tabelle 31
Rangfolgen der EM-Kombinationen.

[1] vgl. Tabelle 24, S. 248

[2] Clauß/Ebner weisen allerdings auf die Problematik einer Berechnung von R bei Werten von $n \leq 5$ hin. Vgl. a.a.O., 126.

Übergang von	R
Phase I zu Phase II	o.9o
Phase II zu Phase III	o.73
Phase III zu Phase IV	o.23

Tabelle 32

Phase I zu Phase III	o.43
Phase II zu Phase IV	-o.2o
Phase I zu Phase IV	-o.55

Im Vergleich der ersten mit der vierten Phase wird die Umkehrung der Verteilungen besonders deutlich; ein Rangkorrelationskoeffizient von -o.55 ist jedoch zu schwach ausgeprägt, um den Schluß einer erkennbaren Gegenläufigkeit der Rangplätze zuzulassen.

Wir fassen unsere Beobachtungen der EM-Arten und -Kombinationen noch einmal zusammen:

Im Verlaufe ihres Werkes bedient sich Sylvia Plath mit nur geringen Variationen einer Reihe von Endmarkierungsarten, wobei einmal gesetzte Prioritäten weitgehend beibehalten werden. Die Kombinationen dieser EM-Arten bei der Strukturierung von Strophen bzw. Gedichten ist hingegen einem erkennbaren Wandel unterworfen:
Während sich Gedichte der Frühphase durch schematische EM-Kombinationen auszeichnen, weist das charakteristische Gedicht der Spätphase zwar eine beachtliche Anzahl durch EM verbundener Verse auf, die Kombinationen dieser EM folgen jedoch in den seltensten Fällen einem bestimmten rekurrenten Schema.

3.3 STROPHENFORMEN

3.3.1 Einleitung

In Sylvia Plaths Werk findet sich eine Vielzahl verschiedener Strophenformen, wobei die Strophenlängen von zwei bis 14 Zeilen variieren. Darüberhinaus liegen zwei Stücke mit einer Strophenlänge von 22 Zeilen ("Leaving Early", CW 33) bzw. 33 Zeilen ("Getting There", A 43) vor. Den drei- und fünfzeiligen Strophen, deren Anteil am Gesamtwerk 35% beträgt, wird jedoch insgesamt der Vorzug gegeben. Innerhalb der verschiedenen Strophenformen ist eine Reihe variierender Zeilenlängen zu beobachten: es finden sich Zeilen mit nur einer Silbe ebenso wie solche mit 19 Silben. Da beide Merkmale, d.h. Strophen- und Zeilenlänge, im Hinblick auf formale Unterschiede der Gedichtsstrukturen - besonders in bezug auf die vier Phasen des Werkes - von Bedeutung sind, schliessen wir unserer Diskussion der Strophenformen eine Untersuchung der Zeilenlängen an.

Von den 235 zur Analyse vorliegenden Gedichten sind alle in Strophen eingeteilt; die Mehrzahl der Stücke weist eine konstante Strophenform auf, 25 Stücke variieren die Strophenlänge frei oder nach einem bestimmten Schema, bei 14 Stücken handelt es sich um Gedichte fester Form, d.h. Villanellen, Sonette sowie eine Sestina.

Im folgenden soll untersucht werden, wie sich die Strophenformen auf die vier chronologischen Phasen und die metrischen Klassen verteilen und ob bzw. inwieweit S. Plath von traditionell vorgegebenen Strophenformen, d.h. von Strophen mit vorgegebenen Endmarkierungsschemata und/oder festgelegten Positions- oder Silbenzahlen Gebrauch macht.

3.3.2 Zweizeilige Strophen

Von den 15 in Zweizeilern verfaßten Stücken weisen fünf schematische EM-Kombinationen auf:

1) "Notes on Zarathustra's Prologue" (195o/51, CG 6) gehört der Klasse A I a an und bedient sich zur Verknüpfung der vierhebigen Verse des EM-Schemas aa, bb, cc, etc.
2) "The Thin People" (1955, COL 3o) setzt sich zusammen aus 24 Couplets (aa, bb, cc, etc.) sowie einem Schlußvers; es gehört mit frei variierenden Hebungs- und Senkungszahlen der Klasse A III c 2 an.

3) "The Hanging Man" (196o, A 7o)[1] weist die strophenübergreifende, schematische EM-Kombination ab, cb, ac auf und gehört der Klasse A II a an.
4) "The Couriers" (1962, A 12) setzt sich zusammen aus zwei dreistrophigen Teilen sowie einem Abschlußvers. Der erste Teil weist die strophenübergreifende EM-Kombination ab, cc, ba auf, der zweite ist nach dem Schema dd, ee, xf, f verbunden. Das Stück gehört der Klasse A III c 1 an.[2]
5) "The Fearful" (Nov. 1962, Ep 256) gehört der Klasse A II c an; sieben der neun Strophen sind Couplets, die dritte und vierte Strophe sind durch die EM cd, dc miteinander verbunden.[3]

---

[1] Vgl. die Diskussion der Phasenzugehörigkeit (S. 36) und der EM-Arten (S. 226)

[2] Vgl. die Diskussion der EM-Arten und -Kombination, S. 226

[3] Vgl. die Diskussion der EM-Arten und -Kombination, S. 212

Alle übrigen zweizeiligen Stücke weisen keine oder nur gelegentliche, nicht-schematische EM-Kombinationen auf wie etwa "Poppies in July" (1962, A 82):

"Little poppies, little hell flames
Do you do no harm?

You flicker. I cannot touch you.
I put my hands among the flames. Nothing burns.

And it exhausts me to watch you
Flickering like that, wrinkly and clear red,
like the skin of a mouth".

(Strophen I bis III)

oder "Fiesta Melons" (1956, CP 46):

"In Benidórm there are mélons,
Whole dónkey-carts fúll

Of innúmerable mélons,
Óvals and bálls,

Bright gréen and thúmpable
Laced óver with strípes

Of túrtle-dark gréen.
Choose an égg-shape, a wórld-shape,

Bowl one hómeward to táste
In the whítehot nóon:"

(Strophen I bis V)

Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über alle Stücke mit zweizeiligen Strophen unter Angabe der EM-Konbination sowie der Klassen- und Phasenzugehörigkeit.

Tabelle 33

Zweizeilige Strophen

Titel	Endmarkierungs-kombinationen	Klasse	Phase
Berck-Plage (A 3o)	str.-übergr., nicht-schem.	A III c 1	IV
A Birthday Present (A 48)	keine	A III c 1	IV
The Couriers (A 12)	ab cc ba dd ee xf f	A III	IV
Edge (A 85)	keine	A II c	IV
The Fearful (CP 256)	aa bb cd dc ee ff gg	A II c	IV
Fiesta Melons (CP 46)	str.-übergr., nicht-schem.	A II a	II
The Hanging Man (A 7o)	ab cb ac	A II a	III
The Munich Manne-quins (A 74)	str.-übergr., nicht-schem.	A II c	IV
The Night Dances (A 27)	str.-übergr., nicht-schem.	A III c 2	IV
Notes on Zarathus-tra's Prologue (CG 6)	aa bb cc etc.	A I a	I
The Other (WT 22)	str.-übergr., nicht-schem.	A III c 1	IV
Poppies in July (A 82)	str.-übergr., nicht-schem.	A II c	IV
Thalidomide (WT 31)	keine	A III c 2[1]	IV
The Thin People (COL 3o)	aa bb cc etc.	A III c 2	II
Totem (A 76)	keine	A II c	IV

[1] Die Summe der Akzente für alle V_1 und V_2 beträgt 26.

3.3.3 Dreizeilige Strophen

Von den insgesamt 4o dreizeiligen Stücken weisen neun das EM-Schema der Terzine oder terza rima (aba bcb cdc... yzyz)[1] auf, wobei der traditionell vorgegebene Abschluß yzyz von Sylvia Plath nur in "Snakecharmer" (COL 55) verwendet wird, das aufgrund dieser letzten (vierzeiligen) Strophe in die Gruppe der Gedichte mit variierenden Strophenlängen fällt.[2] Bei allen anderen terza-rima-Stücken verwendet S. Plath einen dreizeiligen Abschluß - hauptsächlich mit dem Schema yzy, gelegentlich in Form einer Triade (zzz).

Die durch die übergreifenden Endmarkierungen hervorgerufene enge Bindung der Strophen, deren Zahl innerhalb eines Gedichtes theoretisch nicht beschränkt ist[3], läßt die terza rima weniger als aus abgeschlossenen Strophen zusammengesetzt erscheinen, sondern als eine Einheit; ein Umstand, dessen S. Plath sich in besonderer Weise in ihrem Stück "Man in Black" (COL 54) bedient. "Man in Black" besteht aus einem einzigen Satz, der sich über alle sieben Strophen des Stückes hinzieht. Das Stück endet mit einer Triade (ggg), die die mittlere Endmarkierung der vorletzten Strophe (fgf) aufnimmt.

---

[1] Vgl. Diller, Metrik , 127.

[2] Ein weiteres Stück, "The Beggars" (CG 12), bedient sich ebenfalls des terza-rima-Schemas, fällt jedoch aufgrund seiner eingeschobenen Halbzeilen ebenfalls in die Gruppe der Stücke mit variierenden Strophenlängen.

[3] Das längste terza-rima-Stück im Werke Sylvia Plaths ist mit 17 Strophen "The Snowman on the Moor" (LY 22).

In "The Snowman on the Moor" (LY 22) und "Sow" (COL 12) - beide Stücke stammen aus der zweiten Phase - begegnet uns, was wir im folgenden als 'k-l'-Profil bezeichnen wollen[1]: die ungeraden Strophen setzen sich aus einer langen, einer kurzen und einer langen, die geraden Strophen aus einer kurzen, einer langen und einer kurzen Zeile zusammen[2] und verleihen so dem EM-Schema der Terzine eine zusätzliche Komplexität:

EM	Profil
a	lang
b	kurz
a	lang
b	kurz
c	lang
b	kurz
c	lang
d	kurz
c	lang
...	...

Wir geben zur Veranschaulichung eine Textprobe aus "The Snowman on the Moor":

---

[1] Vgl. das Kapitel 3.4 für eine ausführliche Erläuterung des Profilbegriffes.

[2] Vgl. J.F. Nims' Bemerkung zu "Sow"; a.a.O.,145:"the poem seems to seesaw on the page."

"Stalemated their armies stood, with tottering banners:
She flung from a room
Still ringing with bruit of insults and dishonours

And in fury left him
Glowering at the coal fire: "Come find me" -
He did not come her last taunt.

But sat on, guarding his grim battlement.
By the doorstep
Her winter-beheaded daisies, marrowless, gaunt,

Warned her to keep
Indoors with politic goodwill, not haste
Into a landscape

Of stark wind-harrowed hills and weltering mist;
But from the house
She stalked intractable as a driven ghost"

(Strophen I bis V).

Von den restlichen 31 dreizeiligen Gedichten weisen zwei das EM-Schema der Triade (aaa bbb etc.) auf: "The Bull of Bendylaw"[1] (COL 26) und "Million Dollar Month" (vgl. Anh.). Einige Stücke bedienen sich der Kombination xaa ybb zcc etc., so z.B. "The Stones" (COL 86) und "Two Campers in Cloud Country" (CW 50):

"Million Dollar Month"

"Green dollar bills unfold on the tree,
and the springtime sky
is a pocket of lapis lazuli.

Princely uncles flower on plants;
amethyst aunts
pamper all our lavish wants;

---

[1] In diesem Stück wird die 'Monotonie' des Schemas aaa gemildert durch eine Reihe von 'freien'Assonanzen, wobei zusätzlich unbetonte Silben in metrisch starken Positionen auftreten:

Str. I: "before the sea
orderly
Bendylaw"

Str. VII: "under the sea
the bulls belly
the king's highway"

forsythia waves telegrams
of topaz whims
willing us liberal diadems,

while that prodigal silver charlatan
the april rain
lets fall an extravagant benison,"

(Strophen I bis IV).

"Two Campers in Cloud Country"
"In this country there ist neither measure nor balance
To redress the dominance of rocks and woods,
The passage, say, of these man-shaming clouds.

No gesture of yours or mine could catch their attention,
No word make them carry water or fire the kindling
Like local trolls in the spell of a superior being.

...

The horizons are too far off to be chummy as uncles;
The colours assert themselves with a sort of vengeance.
Each day concludes in a huge splurge of vermilions

And night arrives in one gigantic step."

(Strophen I und II; V und VI,1).

In einem der kürzeren Gedichte sind, wie etwa bei "The Hanging Man"[1] (A 70), die Strophen untereinander verbunden: "Among the Narcissi" (CW 64) hat die EM-Kombination abc cba bca acb. Die übrigen Dreizeiler bedienen sich in der Hauptsache strophenübergreifender, nicht-schematischer EM-Kombinationen, wie etwa das bereits vorgestellte "Lady Lazarus" (A 16)[2].
Die folgende Zusammenstellung zeigt, daß nicht-schematische EM-Kombinationen zusammen mit Strophen ohne Endmarkierungen bei den Dreizeilern das Übergewicht haben:

---

[1] Vgl. S. 226

[2] Vgl. S. 236

Tabelle 34

	schematisch		nicht-schemat.	
strophenintern	4	1o.o%	4	1o.o%
strophenübergr.	11	27.5%	16	4o.o%
keine EM	5	12.5%		

Im Anschluß an eine Textprobe zur Gruppe der strophenübergreifenden, nicht-schematischen EM-Kombinationen geben wir eine zusammenfassende Liste aller Dreizeiler.

"Amnesiac" (Am. Ausg. von WT 19)

"No use, no use, now begging Recognize!
There ist nothing to do with such a beautiful
blank but smoothe it.
Name, house, car keys,

The little toy wife -
Erased, sigh, sigh.
Four babies and a cocker!

Nurses the size of worms and a minute doctor
Tuck him in.
Old happenings

Peel from his skin.
Down the drain with all of it!

...

O sister, mother, wife,
Sweet lethe is my life.
I am never, never, never coming home!"

(Strophen I bis III, IV, 1 u. 2; letzte (= neunte) Strophe).

Tabelle 35

Dreizeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Amnesiac (am.Ausg. WT 19)	strophenübergr., nicht-schem.	A II c	IV
Among the Narcissi (CW 64)	abc cba bca acb	A III a	III
Apotheosis (u. d. T. "To a Jilted Lover", CP 309)	$a_4b_2b_4$ acc add eff egg ehh kll kmm knn	A I b	I
An Appearance (CW 23)	keine	A III c 1	IV [1]
Ariel (A 36)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 2	IV
Brasilia (WT 13)	str.-übergr., nicht-schemat.	A II c	IV
The Bull of Bendylaw (COL 26)	a_4aa_3bbb ccc etc.	A II b	II
Child (WT 12)	str.-übergr., nicht-schemat.	A II c	IV
Childless Woman (WT 16)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 2[1]	IV
Contusion (A 84)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 1	IV
Crossing the Water (CW 14)	keine	A III c 1	III
Dark Wood, Dark Water (CP 127)	keine	A II a	II
Elm (A 25)	keine	A III c 1	IV
Event (CW 43)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 1	IV

[1] Durch Neudatierung in CP fällt dieses Stück in Phase III

[2] Die Summe der Akzente für die Gesamtheit der V_1, V_2 und V_3 ist jeweils 14.

Fortsetzung Tabelle 35

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Fever 1o3° (A 58)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 2	IV
Full Fathom Five (COL 46)	terza rima[1]	B	II
Gulliver (A 42)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV
The Hermit at Outermost House (COL 57)	von 19 Versen enden 9 auf /t/;die Endwörter 'else' und 'green' werden je einmal wiederholt	B	II
Lady Lazarus (A16)	str.-übergr., nicht-schemat.	A II c	IV
Lorelei (COL 22)	terza rima	B	II
Lyonnesse (WT 3o)	intern, nicht-schemat.	A III c 1[2]	IV
Magi (CW 4o)	terza rima	A III a	III
Man in Black (COL 54)	terza rima	B	II
Mary's Song (WT 39)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 2	IV
Medallion (COL 61)	terza rima	B	II
Million Dollar Month (vgl. Anh.)	$a_4a_2a_4$ bbb ccc etc.	A II b	II
Moonrise (COL 66)	keine	B	II
Morning Song (A 11)	keine	A III c 2	III
Mushrooms (COL 34)	str.-übergr., nicht-schemat.	B	II

[1] Es handelt sich bei dieser und den folgenden Terzinen um das traditionell vorgegebene Schema, die Füllung dieses Schemas erfolgt jedoch hauptsächlich durch Konsonanz; Reime treten nur gelegentlich auf.

[2] Die Summe der Akzente ist für die Gesamtheit der V_1 und V_3 jeweils 28; für die Gesamtheit der V_2 21.

Fortsetzung Tabelle 35

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Nick and the Candle-stick (A 4o)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 2	IV
Pheasant (CW 13)	terza rima	B	III
Poppies in October (A 29)	str.-übergr., nicht-schemat.	A II c	IV
Prologue to Spring (CP 322)	terza rima	A I a	I
Purdah (WT 17)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 2	IV
Sheep in Fog (A 13)	intern, nicht-schemat.	A III c 2	IV
The Snowman on the Moor (LY 22)	terza rima	A III a	II
Sow (COL 12)	terza rima	A III a	II
The Stones (COL 86)	xaa ybb zcc etc.	A III c 1	II
Two Campers in Cloud Country (CW 5o)	xaa ybb zcc_5 etc.	A II a	III
Who (COL 8o)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 1	II

3.3.4 Vierzeilige Strophen

Sylvia Plath bedient sich, besonders im Frühwerk, dieser Strophenform recht häufig; in der ersten Phase sind nahezu 3o %, in der zweiten 15 % der Stücke in Vierzeilern abgefaßt. Auf traditionelle Vorlagen wird jedoch, mit Ausnahme der Balladenstrophe[1], die besonders in der ersten Phase Verwendung findet, nicht zurückgegriffen.

---

[1] "Die Ballade ist eine literarische Gattung und nicht auf eine bestimmte Strophenform festgelegt. Doch der Name hat sich eingebürgert für die in dieser Gattung bei weitem häufigste Strophe mit dem Schema $x_4a_3y_4a_3$. ...(Der) Balladenvers (ist) auch in der Lage, Dreiheber, ja sogar Zweiheber , anstelle des üblichen Vierhebers und Vierheber anstelle des Dreihebers zu dulden. Auf diese Weise entstehen drei Grundformen: $x_4a_3y_4a_3$, $x_4a_4a_4a_4$, $x_3a_3y_4a_3$,..." (Diller, Metrik, 112 f).

Auffallend ist die Abwesenheit des EM-Schemas aabb; ein Umstand, der darauf hindeutet, daß S. Plath nach Möglichkeit versucht, einen festen Strophenabschluß durch Reimpaare zu vermeiden.

Eine weitaus auffälligere und strengere Art der 'Geschlossenheit' erzielt S. Plath jedoch in "Maudlin" (COL 48), die zwei Strophen des Stückes weisen identische Endmarkierungen auf: abba = /g/, /n/, /n/, /g/. Diese Art der auf Geschlossenheit ausgerichteten EM-Kombinationen ist besonders bei zwei- und dreistrophigen Stücken des öfteren anzutreffen[1]; Sylvia Plaths recht intensive Beschäftigung mit traditionell vorgegebenen 'geschlossenen' Formen[2] wirkt offenbar in späteren Phasen noch nach.[3]

Erwähnt sei auch eine erstaunliche Homogenität in bezug auf das Strophenstrukturmittel 'Verslänge' im Gegensatz z.B. zu den Dreizeilern: die Mehrzahl der Vierzeiler ist kurzzeilig[4]; unabhängig von der Klassenzugehörigkeit. Wir stellen zur Veranschaulichung aus jeder der vier metrischen Klassen je ein Beispiel vor:

1) "Admonition" (1953, LH 11o, Klasse A I b)

"If you dissect a bird — (a_3)
To diagram the tongue — (b_3)
You'll cut the cord — (a_2)
Articulating song. — (b_3)

If you flay a beast
To marvel at the mane
You'll wreck the rest
From which the fur began.

If you pluck out the heart
To find what makes it move,
You'll halt the clock
That syncopates our love.

---

[1] Vgl. Kapitel 3.2.4.1

[2] Über 30 % der Stücke in Phase I sind Gedichte fester Form ... etwa "The Hanging Man" (Phase III) und "The Couriers" (Ph. IV)

[3] Vgl. Kap. 3.4, S. 327 f.

2) "Ballade Banale" (1951/52, CG 1, Klasse A II a)

"When I was a maid in the simple town, (a_4)
Red was my hair and white my skin; (b)
I waltzed on the green in a quilted gown (a)
And shattered the hearts of the village men (b)

Bored by the boys I was one spring,
Each like the other, soft and pale,
Willing to dance like dolls on a string
Just for a kiss and a wedding bell.

So I churned the butter and baked the bread,
Laughed at will you and scoffed at please;
Nights I sailed in my small white bed
In search of someday to change to is."

(Strophen I bis III).

3) "Cut" (1962, A 23, Klasse A III c2)

"What a thrill ---
My thumb instead of an onion.
The top quite gone
Except for a sort of a hinge

Of skin,
A flap like a hat,
Dead white.
Then that red plush.

Little pilgrim,
The Indian's axed your scalp.
Yor turkey wattle
Carpet rolls

Straight from the heart.
I step on it,
Clutching my bottle
Of pink fizz."

(Strophen I bis IV).

In "Cut" bedient sich Sylvia Plath der strophenübergreifenden, nicht-schematischen EM-Kombination: "thrill", "hinge" und "skin" sind durch /ɪ/-Assonanz verbunden; "onion" und "gone" durch Konsonanz (/n/) und Assonanz (/o/) , Reim verbindet "wattle" und "bottle", /t/-Konsonanzen finden sich in "hat"- "white" und "heart" - "it", wobei letzteres durch nochmalige /ɪ/-Assonanz mit "fizz" verbunden ist.

4) "Main Street at Midnight" (unter dem Titel "Owl" in LY 1o; 1958, Klasse B)

"Clocks belled twelve. Main Street showed otherwise (a, 9Si.)
Than its suburb of woods: nimbus- (a, 8Si.)
Lit, but unpeopled, held its windows (a, 9Si.)
Of wedding pastries, (a, 5Si.)

Diamond rings, potted roses, fox-skins (b, 9Si.)
Ruddy on the wax mannequins (b, 8Si.)
In a glassed tableau of affluence (b, 9Si.)
From deep-sunk basements." (b, 5Si.)

(Strophen I und II).

Bevor wir die vierzeiligen Stücke in alphabetischer Reihenfolge nennen, geben wir eine Übersicht der verwendeten EM-Kombinationen:[1]

EM	n	%
abab	9	45%
abba	5	25%
xaya	4	2o%
aaaa	1	5%
axaa	1	5%

Tabelle 36

Innerhalb der Gruppe von Stücken mit festen EM-Kombinationen nimmt das abab-Schema die erste Stelle ein; zusammen machen die beiden von der Balladenstrophe entliehenen Schemata abab und xaya gut zwei Drittel der verwendeten EM-Kombinationen aus. Es handelt sich bei diesen Stücken mit einer Ausnahme[2] um Mitglieder der metrischen Klassen A I, A II und B, also um syllabotonische, jambisch-anapästische oder syllabische, nicht aber um freie Verse; bei diesen sucht S. Plath in der Regel feste EM-Kombinationen zu vermeiden.

---

[1] Die drei Stücke mit nicht-schematischen und weitere sechs ohne EM sind nicht mit in diese Tabelle aufgenommen worden.

[2] "Flute Notes from a Reedy Pond" (axaa) (COL 84)

Tabelle 37

Vierzeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Admonition (LH 11o)	$a_3ba_2b_3$	A I b	I
Apparel for April (LH 156)	a_2bab	A I a	I
Ballade Banale (CG 1)	a_4bab	AII a	I
The Burnt-out Spa (COL 77)	gelegentlich Couplets	A II a	II
The Companionable Ills (COL 65)	abba cddc	A II c	II
Cut (A 23)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 2	IV
Departure (COL 19)	keine	B	II
Dream with Clam-diggers (CP 43)	abba	A II c	II
Fable of the Rhodo-dendron Stealers (CG 26)	x_4aya	A II a	II
Flute Notes from a Reedy Pond (COL 84)	axaa	A III c 1	II
Frog Autum (COL 7o)	abba axya axya	B	II
Gigolo	keine	A II c	IV
Go Get the Goodly Squab (CG 11)	die letzte Zeile der vorausgehenden Str. ist die erste Z. der folgenden (xayA-Xaya);diese Verb. besteht nur zw. d. Str. I u. II, III u. IV, V u. VI; nicht zw. II u. III bzw. IV u. V. Ungerade Str.: x_5aya_4; gerade Str.: $x_4ay_3a_4$.	A II b	I
I Want, I Want (COL 36)	keine	B	II
Little Fugue (A 71)	keine	A III c 1	III

Fortsetzung Tabelle 37

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Main Street at Midnight (unter dem Titel "Owl" in LY 1o)	aaaa bbbb cc cc dddd	B	II
The Manor Garden (COL 9)	intern, nicht-schemat.	A III a	II
Maudlin (COL 48)	$a_4$bba $a_4$bba	A II a	II
Night Shift (COL 11)	keine	B	II
Parallax (LH 11o)	$a_3$bab	A I a	I
Paralytic (A 78)	str.-übergr., nicht-schemat.	A II c	IV
Sculptor (COL 79)	abab	B	II
Temper of Time (LH 158)	$a_2$aya	A II a	I
To Ariadne (deserted by Theseus) (LH 36)	$x_6a_5$ya	A I b	I
Two Lovers and a Beachcomber by the Real Sea (CP 327)	$a_5b_4a_5$	A I b	I
Two Sisters of Persephone (COL 63)	abba	A II c	II
Verbal Callisthenics (LH 111)	$a_3$bab	A I a	I
A Winter's Tale (LH 1)	$a_4$bab$_2$	A I b	II
Winter Words (LH 159)	$a_2$bab	A I a	I

3.3.5 Fünfzeilige Strophen

Während fünfzeilige Strophen in der englischen Dichtung im allgemeinen deutlich seltener auftreten als etwa vierzeilige[1], machen sie in Sylvia Plaths Werk 19% aller auftretenden Strophenformen aus und sind somit noch vor den Dreizeilern (17%) und Vierzeilern (12.3%) häufigste Strophenform im Gesamtwerk.

[1] Vgl. Häublein, Stanza, 25, u. Tab. 46, S. 311

Von den traditionellerweise unter den Fünfzeilern des öfteren anzutreffenden EM-Kombinationen ababb oder abaab[1] findet sich in Sylvia Plaths Werk lediglich das letztgenannte - und auch dieses nur in einem Stück aus dem Jahre 1956, "Complaint of the Crazed Queen" (u. d. T. "The Queen's Complaint", CP 28).

"In ruck and quibble of courtfolk (a 4 E)[2]
This giant hulked, I tell you, on her scene (b, 5 E)
With hands like derricks, (a, 2 E)
Looks fierce and black as rooks; (a, 3 E)
Why, all the windows broke when he stalked in. (b, 5 E)

Her dainty acres he ramped through
And used her gentle doves in manners rude;
I do not know
What fury urged him slay
Her antelope who meant him nought but good."

(Strophen I und II).

Drei der fünfzeiligen Gedichte, "Vanity Fair" (CP 32), "Black Rook in Rainy Weather" (COL 42) und "A Life" (CW 53), sind nach provençalischem Vorbild im rim dissolut verbunden, d.h. alle einander entsprechenden Verse des Gedichtes weisen die gleiche Endmarkierung auf[3].

Die Verse in "A Lesson in Vengeance" (CP 80) aus dem Jahre 1958 enden ausnahmslos auf /z/, wobei gelegentlich mehrere diesem Konsonanten unmittelbar vorausgehende (unbetonte) Laute ebenfalls identisch sind und so zu einer Erhöhung der Komplexität der EM beitragen[4].

---

[1] Vgl. ders., ibd.
[2] 4 E = 4 E-Positionen
[3] Vgl. unsere Diskussion des rim dissolut auf S. 217
[4] Vgl. zur Analyse dieses Stückes S. 232

Wie bei den zwei- bis vierzeiligen Gedichten findet sich auch in dieser Gruppe ein Stück, dessen zwei Strophen durch ihre EM-Kombinationen aufeinander bezogen sind: "The Goring" (CG 14) ist ein syllabisches (Klasse B) Stück aus dem Jahre 1956 oder 57 mit dem EM-Schema abcde/edcba[1].

Erwähnt sei hier noch das Stück "A Winter Ship" (COL 44), das mit seiner EM-Kombination xyzaa eines der wenigen ist, das sich eines abschließenden EM-Paares bedient.

In "Daddy" (A 54) schließlich, dem Stück, in dem laut J.F. Nims Sylvia Plaths Vorliebe für den 'Reim' zur 'Besessenheit' gerät[2], enden 5o% aller Verse mit dem Vokal /u/, ein festes EM-Schema liegt jedoch nicht vor[3].

Die Hälfte aller fünfzeiligen Gedichte enthält allerdings keine oder nur sporadische Endmarkierungen; ein Umstand, der auf die Verteilung dieser Strophenform im Gesamtwerk zurückzuführen ist: von 44 Fünfzeilern finden sich 21 in der letzten Phase, in der schematische EM-Kombinationen nur selten anzutreffen sind[4].

Im Anschluß an vier Textproben aus den vier Phasen geben wir abermals eine Auflistung der Stücke.

---

[1] Vgl. Kap. 3.2.4.3

[2] Vgl. Nims, "A Technical Analysis", 144.

[3] Vgl. unsere Analyse der EM-Arten in "Daddy", S. 235 f.

[4] Vgl. Tabelle 28, 250

1) "I Thought that I Could Not be Hurt"
(LH 33, Klasse A I b; Phase I)

"I thought that I could not be hurt (x, 4 E)[1]
I thought that I must surely be (a, 4 E)
impervious to suffering --- (y, 4 E)
immune to mental pain (z, 3 E)
or agony. (a, 2 E)

My world was warm with April sun (x, 4 E)
my thoughts were spangled green and
gold; (a, 4 E)
my soul filled up with joy, yet felt (y, 4 E)
the sharp, sweet pain that only joy (z, 4 E)
can hold. (a, 1 E)

My spirit soared above the gulls (x, 4 E)
that, swooping breathlessly so high (a, 4 E)
o'erhead, now seem to brush their whir- (y, 4 E)
ring wings against the blue roof of (z, 4 E)
the sky." (a, 1 E)

(Strophen I bis III).

2) "In Midas' Country" (LY 14 ; Klasse B; Phase II)

"Meadows of gold dust. The silver (a, 8 Si)[1a]
Currents of the Connecticut fan (b, 9 Si)
And meander in bland pleatings under (a, 1o Si)
River-verge farms where rye-heads
whiten. (b, 9 Si)
All's polished to a dull lustre (a, 8 Si)

In the sulphurous noon. We move (a, 8 Si)
With the languor of idols below (b, 9 Si)
The sky's great bell glass and briefly
engrave (a, 1o Si)
Our limbs's image on a field of straw (b, 9 Si)
And goldenrod as on gold leaf.[2] (a, 8 Si)

(Strophen I und II).

---

[1] E = E-Position ("Hebung").

[1a] Si = Silbe

[2] Kombinationen stimmhafter und stimmloser Konsonanten treten in S. Plaths Werk des öfteren auf; vgl. etwa "The Tour" (CW 61) und "By Candlelight" (WT 28) sowie Kap. 3.2.4.1

3) "Candles" (CW 41; Klasse A III c1 ; Phase III)

"They are the last romantics, these candles:
Upside down hearts of light tipping wax fingers,
And the fingers, taken in by their own haloes,
Grown milky, almost clear, like the bodies of
saints.
It is touching, the way they'll ignore

A whole family of prominent objects
Simply to plumb the deep of an eye
In its hollow of shadows, its fringe of reeds,
And the owner past thirty, no beauty at all.
Daylight would be more judicious,

Giving everybody a fair hearing.
They should have gone out with balloon flights
and the stereopticon.
This is no time for the private point of view."

(Strophen I bis III,3).

4) "The Jailor" (CP 226; Klasse A III c 1; Phase IV)

"The fever stiffens and trickles in my hair.
My ribs show. What have I eaten?
Lies and smiles.
Surely the sky is not that colour,
Surely the grass should be rippling.

All day, gluing my church of burnt matchsticks,
I dream of someone else entirely.
And he, for this subversion,
Hurts me, he
With his armoury of fakery.

His high, cold masks of amnesia.
How did I get here?
Indeterminate criminal,
I die with variety---
Hung, starved, burnt, hooked!"

(Strophen V bis VII).

Tabelle 38

Fünfzeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
The Applicant (A 14)	intern, nicht-schemat.	A II c	IV
Apprehensions (CW 57)	keine	A IIIc 1	IV
The Arrival of the Bee Box (A 63)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV
Balloons (A 8o)	intern, nicht-schemat.	A III c 2	IV
The Bee Meeting (A 6o)	intern, nicht-schemat. (nicht in allen Strophen)	A III c 1	IV
Black Rook in Rainy Weather (COL 42)	rim dissolut	A III c 2	II
Candles (CW 41)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
The Colossus (COL 2o)	keine	A III c 1	II
Complaint of the Crazed Queen (u. d. T. "The Queen's Complaint", CP 28)	$a_4b_5a_2a_3b_5$	A I b	II
The Courage of Shutting Up (WT 2o)	keine	A III c 1	IV
Daddy (A 54)	5o% auf /u/	A II c	IV
Death & Co. (A 38)	intern, nicht-schemat.	A III c 2	IV
The Death of Myth-making (CP 104)	Str. I u. II: $x_4a_3a_4aa_3$; Str. III: $a_4b_3a_4ab_3$	A I b	II
Faun (COL 18)	abbaa	A III a	II
The Ghost's Leave-taking (COL 39)	intern, nicht-schemat.	A II a	II
The Goring (CG 14)	abcde edcba	B	II

Fortsetzung Tabelle 38

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Hardcastle Crags (COL 16)	$a_3b_4ab_5a_2$	A II b	II
In Midas' Country (LY 14)	ababa	B	II
I Thought that I Could Not be Hurt (LH 33)	x_4ayza_1	A I b	I
The Jailor (CP 226)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV
Kindness (A 83)	intern, nicht-schemat.	A II c	IV
A Lesson in Vengeance (CP 80)	alle Verse auf /z/	A II c	II
Letter in November (A 51)	intern, nicht-schemat. (sporad.)	A III c 2	IV
A Life (CW 53)	rim dissolut (m. Ausn.)	A III c 1	III
Maenad (COL 82)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	II
Medusa (A 45)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV
Mystic (WT 26)	str.-übergr., nicht-schemat.	A III c 1	IV
Parliament Hill Fields (CW 19)	wxyza axyzb bx yzc cxyzd etc.	A III c 1	III
The Rabbit Catcher (WT 25)	keine	A III c 1	IV
Small Hours (CW 46)	keine	A III c 1	III
Song (LH 238)	a_3bbaa	A I a	II
Song for Summer's Day (CP 30)	a_3bbaa	A I a	II
Stillborn (CW 35)	Str. I u. II: x_5ayza; Str. III: x_5aaya	A II a	III
Stings (A 65)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV
Stopped Dead (WT 24)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV

Fortsetzung Tabelle 38

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
The Swarm (WT 37)	intern, nicht-schemat.(sporad.)	A III c 1	IV
The Times are Tidy (COL 76)	Str. I u. III: xabba; Str. II: xayza	A II a[1]	II
Vanity Fair (CP 32)	rim dissolut	A II b	II
Widow (CW 38)	ababb xabba aa-xbb axyaa xaaay axyza xazaa xy-aza	A III a[2]	III
Wintering (A 68)	str.-übergr., nicht-schemat. (sporadisch)	A III c 1	IV
A Winter Ship (COL 44)	$x_4$yzaa	A II c	II
Winter Trees (WT 11)	intern, nicht-schemat.	A III c 2[3]	IV
Words (A 86)	intern, nicht-schemat. (sporad.)	A III c 2	IV
The Detective (Am. Ausg. WT 13)	intern, nicht-schemat.	A III c 2	IV

[1] Bis auf III,3 sind alle Verse dreihebig.

[2] Bis auf wenige Ausnahmen haben alle Verse vier Akzente.

[3] "Winter Trees" hat wie "Brasilia" (dreizeilig) insgesamt 28 Akzente.

3.3.6 Sechszeilige Strophen

Sechszeiler sind zwar insgesamt in der modernen englischen Dichtung häufiger anzutreffen als Fünfzeiler[1], doch in Sylvia Plaths Werk treten sechszeilige Strophen mit einem Anteil von 10% seltener auf als fünfzeilige (19%).

Keines der sechszeiligen Stücke stammt aus der letzten Werkphase; in den Phasen I bis III sind Sechszeiler mit Anteilen zwischen 10% und 15% vertreten. Nahezu alle Sechszeiler weisen schematische EM-Kombinationen auf und sind bis auf eine Ausnahme ("Private Ground" CW 36) in alternierenden, jambisch-anapästischen und akzentuierenden Metren abgefaßt.

Die folgende Übersicht gibt die prozentuale Verteilung der Sechszeiler auf die genannten Versklassen an; die Verteilung der Fünfzeiler möge als Vergleich dienen:

Versklasse	Sechszeiler		Fünfzeiler	
A I	3	13.0%	5	11.4%
A II	15	65.2%	10	22.7%
A III a	4	17.4%	2	4.5%
A III c	1	4.3%	25	56.8%
B	-	-	2	4.5%

Tabelle 39

Bei den EM-Kombinationen lassen sich generell zwei Muster unterscheiden:

a) Strophen mit drei EM, die entweder in zwei Dreiergruppen (e.g.: abc bca, abb acc) oder in drei Zweiergruppen (e.g.: aa bb cc, aa bc bc) zerfallen;
b) Strophen mit zwei EM, die ebenfalls in Dreiergruppen (e.g.: abb abb) oder in Zweiergruppen zerlegbar sind (e.g.: ab ab ab).

[1] Vgl. Kap. 3.3.13

Tabelle 4o gibt eine zusammenfassende Übersicht:

Tabelle 4O

Sechszeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Aerialist (CP 331)	abcabc	A II c	II[1]
All the Dead Dears (COL 27)	abcacb	A III a	II
The Beekeeper's Daughter (COL 75)	vwxayz a[2]	A III a	II
Channel Crossing (LH 226)	$a_5$bcabc	A I c	II
Circus in Three Rings (CG 13)	$a_4b_3a_4aab_3$	A II b	I
Crystal Gazer (CG 17)	abcacb	A II c	II
Dialogue en Route (ASP 239)	$a_3$bccba	A II a	I
Dream of the Hearse Driver (CG 1o)	$a_4$bcacb	A I a	I
Ella Mason and her Eleven Cats (vgl. Anh.)	$a_{4/5}bb_2a_{4/5}cc_2$	A IIb	II
The Eye-mote (COL 14)	$a_4$bbacc	A IIa	II
Metamorphoses of the Moon (LY 8)	$a_5ab_4c_5ab_4$	A I b	I
Natural History (vgl. Anh.)	$a_4$abbcc	A II a	II
November Graveyard (vgl. Anh.)	$a_4$baaba	A III a	II

[1] Erscheint in CP unter den "Juvehilia", d. h. den Gedichten, die vor 1956 abgefaßt worden sind und fällt somit in Phase I.

[2] Einzelverse werden nicht als Strophen betrachtet; vgl. auch "Maenad" (5zeilig) und "The Couriers" (2zeilig).

Fortsetzung Tabelle 40

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
On Deck (CW 55)	a_4bcabc	A II a	III
On the Plethora of Dryads (ASP 242)	$a_3b_{3/4}c_{4/5}$ $c_4c_{3/4}a_2$	A II b	II
Private Ground (CW 36)	intern, nicht-schemat.	A III c^2	III[1]
The Sleepers (vgl. Anh.)	a_3babab	A IIa	II
Southern Sunrise (vgl. Anh.)	abcbca	A II c	II
Spinster (COL 68)	$a_3b_5c_2b_5a_3c_2$	A II b	II
Tour (CW 61)	abbacc aabcbc ababcc aabbcc abbcca abccab	A II c	III
Whitsun (CW 6o)	intern, schemat.: 5. u. 6. Verse	A II c	III
Witchburning (COL 85)	intern, nicht-schemat.	A III a	II
Wreath for a Bridal (LY 7)	a_5bbacc	A II a	II

Wir geben abschließend je eine Textprobe aus "Channel Crossing" sowie aus "Tour", dessen Endwörter bereits vorgestellt wurden[1].

1) "Channel Crossing" (LH 226)

"On storm-struck deck, wind sirens caterwaul;
With each tilt, shock and shudder, our blunt ship
Cleaves forward into fury; dark as anger,
Waves wallop, assaulting the stubborn hull.
Flayed by spars, we take the challenge up,
Grip the rail, squint ahead, and wonder how much
longer

[1]Durch Neudatierung in CP fällt "Private Ground" in Phase II.

[2]Vgl. S. 214

Such force can last; but beyond, the neutral view
Shows, rank on rank, the hungry seas advancing.
Below, rocked havoc-sick, voyagers lie
Retching in bright orange basins; a refugee
Sprawls, hunched in black, among baggage, wincing
Unter the strict mask of hid agony.

...

Blue sailors sang that our journey
Would be full of sun, white gulls, and waters
drenched
With radiance, peacock-colored; instead, bleak
rocks
Jutted early to mark our going, while sky
Curded over with clouds and chalk cliffs blanched
In sullen light of the inauspicious day."

(Str. I u. II; IV, 2 - 6; V, 1).

2) "The Tour" (CW 61) [1]

"O maiden aunt, you have come to call.
Do step into the hall!
With your bold
Gecko, the little flick!
All cogs, weird sparkle and every cog solid gold.
And I in slippers and housedress with no lipstick!

And you want to be shown about!
Yes, yes, this is my address.
Not a patch on your place, I guess, with the
Javanese
Geese and the monkey trees.
It's a bit burnt-out,
A bit of a wild machine, a bit of a mess!

O I shouldn't put my finger in that
Auntie, it might bite!
That's my frost box, no cat,
Though it looks like a cat, with its fluffy stuff,
pure white.
You should see the objects it makes!
Millions of needly glass cakes!"

(Str. I bis III).

[1] "The Tour" fällt, ebenso wie "Eavesdropper" (vgl. S. 135 und 290) durch die Datierung in CP in Phase IV.

3.3.7 Siebenzeilige Strophen

Sylvia Plath bedient sich bei ihren Siebenzeilern keiner der tradtitionell vorgegebenen EM-Schemata[1], sondern verwendet in der Hauptsache EM-Kombinationen, denen zufolge sie Strophen als aus einem vierzeiligen abba- oder abab-Teil sowie einem cca- oder cac-Teil zusammengesetzt erscheint, wodurch abermals eine durch Couplets oder Triaden hervorgerufene Abschlußwirkung vermieden wird. Die in "The Other Two"(LY 26) angelegte Möglichkeit einer solchen Wirkung (abacbcc) wird durch den strophenübergreifenden Charakter der c-EM vermieden[2].

Bei "Alicante Lullaby" (CG 3) handelt es sich möglicherweise um eines der frühesten, wenn nicht um das erste siebenzeilige Stück überhaupt[3]; in diesem Stück findet sich eine der 'nursery rhyme' - oder Balladentradition nachempfundene Endmarkierung (im folgenden durch Unterstreichung hervorgehoben):[4, 4a]

---

[1] Häublein, Stanza, 38

[2] Vgl. unsere Diskussion der EM-Kombination und -Arten in diesem Stück auf S. 228.

[3] Das Stück ist, wie etwa "Fiesta Melons", "Southern Sunrise" u.a. in Spanien entstanden; S.Plath und T. Hughes verbrachten mehrere Wochen des Sommers 1956 an der spanischen Mittelmeerküste (vgl. Letters Home und Butscher, Method).

[4] Ähnliche 'balladoide' Endmarkierungen finden sich in "Ballade Banale" (CG 1) (e.g.:"...a pínk banjó"-"...I léarned to knów")"The Bull of Bendylaw" (COL 26) (e.g.:"befóre the séa" - "...órderlý") und "A Winter's Tale" (vgl. Anh.) (e.g.: "On Pinckney, Móunt Vernón, Chestnút" - "... No móuth is shút").Vgl. Diller, Metrik, 113: "Als volkstümliche, mündlich überlieferte Dichtung weist die Ballade eine Reihe von Freiheiten auf. Die Reime sind oft unrein,..".

[4a] Vgl. z: "The Bull of Bendylaw" T. Hughes' Anmerkung (CP 288), in der er auf das folgende Balladenfragment hinweist: "The great bull of Bendy-law Has broken his band and run away/ And the King and his court/ Canna turn that bull about".

"Alicante Lullaby" (Klasse A II b; $a_4abbc_2ca_4$)

"In Alicante they bowl the barrels
Bumblingly over the nubs of the cobbles
Past the yellow-paella eateries,
Below the ramshackle back-alley balconies,
While the cocks and hens
In the roofgardens
Scuttle repose with crows and cackles."
(Strophe I).

Die zwölf siebenzeiligen Gedichte sind in der folgenden Tabelle zusammengefaßt:

Tabelle 41

Siebenzeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Alicante Lullaby (CG 3)	$a_4abbc_2ca_4$	A II b	II
Dark House (COL 81)	intern, nicht-schemat.	A II c	II
Epitaph for Fire and Flower (ASP 244)	abbacac	A II c	II
Heavy Women (CW 37)	keine	A III a	III
In Plaster (CW 30)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
Insomniac (CW 21)	nur 2 EM-Komb.: "paper-peephole" "gods -good"	A III a	III
The Lady and the Earthenware Head (LH 295)	$a_5ba_3c_5b_3b_5c_3$	A II b	II
The Moon and the Yew Tree (A 47)[1]	intern, nicht-schemat.	A III a	IV

[1] Dieses Stück, das in Phase IV das einzige siebenzeilige wäre, fällt mit der Datierung in CP in Phase III, wodurch unsere aufgrund der formalen Untersuchung angestellten Vermutungen bestätigt werden (vgl. S. 142, 216 und 331, fn. 3).

Fortsetzung Tabelle 41

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Mussel Hunter at Rock Harbour (COL 71)	intern, nicht-schemat.	B	II
Old Ladies' Home (LY 6)	intern, nicht-schemat.	B	II
The Other Two (LY 26)	$a_5$bacbcc	A II a	II
Watercolour of Grantchester Meadow (COL 37)	$a_5ba_3b_5c_3c_2a_5$	A II b	II

3.3.8 Achtzeilige Strophen

Auch bei den achtzeiligen Strophen orientiert sich Sylvia Plath nicht an traditionellen Vorlagen[1]; lediglich "On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad" (LY 20) bedient sich des in der englischen Dichtung eher selten auftretenden Schemas ababccdd[2], wobei hier das erste Quartett aus langen, das zweite aus kurzen Versen besteht:

"On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad" (LY 20)

"Ravening through the persistent bric-a-brac
Of blunt pencils, rose-sprigged coffee cup,
Postage stamps, stacked books' clamour and yawp,
Neighbourhood cockrow - all nature's prodigal backtalk,
The vaunting mind
Snubs impromptu spiels of wind
And restles to impose
Its own order on what is.

[1] Etwa die verdoppelte Balladenstrophe ababcdcd, die Schweifreimoktave abbacddc oder die 'ottava rima' abababcc (vgl. Häublein, Stanza, 39)

[2] Vgl. ibd.

'With my fantasy alone,' brags the importunate head,
Arrogant among rook-tongued spaces,
Sheep greens, finned falls, 'I shall compose a crisis
To stun sky black out, drive gibbering mad
Trout, cock, ram,
That bulk so calm
On my jealous stare,
Self-sufficient as they are.'"

(Strophen I und II).

Die Strophen in "Point Shirley" (COL 24), das wie "On the Difficulty" aus der zweiten Werkphase stammt und ebenfalls der Versklasse A II angehört, setzen sich zusammen aus drei bc-Teilen, die von einem Reimpaar (a - a) umschlossen werden:

"Point Shirley"

"Grey waves the stub-necked eiders ride.
A labour of love, and that labour lost.
Steadily the sea
(Eats[1]) at Point Shirley. She died blessed,
And I come by
Bones, bones only, pawed and tossed,
A dog-faced sea.
The sun sinks under Boston, bloody red."

(Strophe V).

Die siebten und achten Verse des aus der dritten Phase stammenden Stückes "Zoo Keeper's Wife" (CW 58) sind durch Endmarkierungen verbunden, die im Verlaufe des Stückes an Deutlichkeit gewinnen; das EM-Schema wird so erst retrospektiv erkennbar, zumal auch die übrigen Verse der Strophen gelegentlich EM ohne festes Schema aufweisen. Wir zitieren zur Veranschaulichung die Endwörter der siebten und achten Verse:

---

[1]Der Text gibt "East" an; grammatikalisch und semantisch sinnvoll ist u.E. jedoch "Eats" - wir nehmen daher an, daß es sich um ein drucktechnisches Versehen handelt.

Strophe I, V 7 und 8:	"decompose - juices"	(/z/)
Strophe II, V 7 und 8:	"face-to-the-wall - indigestible"	(/l/)
Strophe III, V 7 und 8:	"sheets - rabbits"	(/ts/)
Strophe IV, V 7 und 8:	"hand - mind"	(/nd/)
Strophe V, V 7 und 8:	"sheep - sleep"	(Reim /-i:p/.

Die folgende Tabelle gibt Aufschluß über die EM-Kombinationen, Versarten und Phasenzugehörigkeiten der Stücke mit achtzeiligen Strophen, deren Verwendung auf die zweite und dritte Phase beschränkt ist:

Tabelle 42

Achtzeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
The Disquieting Muses (COL 58)	intern, nicht-schemat., e.g.: $x_4$abacccb, ababcacc, etc.	A II a	II
Face Lift (CW 17)	1. und 8. Vers aller Strophen	A III c 1	III
Letter to a Purist (CP 36)	abacbaac und abcdbcad	A II c	II
On the Decline of Oracles (+)	$x_4$aybaccb	A II a	II
On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad (CG 2o)	$a_{4/5}bbac_{2/3}cdd$	A II b	II
Point Shirley (COL 24)	$a_4bc_2b_4c_2b_4c_2a_5$	A II b	II
Stars Over the Dordogne (	5. und 6. Vers aller Strophen	A III a	III
Zoo Keeper's Wife (CW 59)	7. und 8. Vers aller Strophen	A III c 1	III

+ (vgl. CP 78 und Anhang, S. 383)

3.3.9 Neunzeilige Strophen

Neunzeilige Strophen treten - wie siebenzeilige - in den Phasen II, III und IV, nicht jedoch in der ersten Phase auf. Keines der Stücke läßt eine Anlehnung an traditionelle Vorlagen erkennen; Sylvia Plath bedient sich - wenn überhaupt - individueller EM-Kombinationen für jedes Stück und variiert diese zusätzlich von Strophe zu Strophe. Besondere Aufmerksamkeit verdient daher das bereits vorgestellte "By Candlelight"[1]; es ist das einzige neunzeilige Stück in der vierten Phase und in dieser Phase eines der wenigen[2] mit strophenineternen, schematischen EM-Kombinationen:[2a]

"By Candlelight" (WT 28, Klasse A III c 1)

"This is winter, this is night, small love ---	(a)
A sort of black horsehair,	(x)
A rough, dumb country stuff	(a)
Steeled with the sheen	(y)
Of what green stars can make it to our gate.	(b)
I hold you on my arm.	(z)
It is very late.	(b)
The dull bells tongue the hour.	(c)
The mirror floats us at one candle power.	(c)
This is the fluid in which we meet each other,	(a)
This haloey radiance that seems to breathe	(x)
And lets our shadows wither	(a)
Only to blow	(y)
Them huge again, violent giants on the wall.	(b)[3]
One match scratch makes you real.	(z)
At first the candle will not bloom at all ---	(b)
It snuffs its bud	(c)
To almost nothing, to a dull blue dud."	(c)

(Strophen I und II).

---

[1] Vgl. Kap. 3.2.4.1

[2] Vgl. Tabelle 28 (EM-Kombinationen Phase IV), S. 250

[2a] Neben "By Candelight" findet sich aufgrund der Datierung in CP nunmehr ein weiteres neunzeiliges Stück in der vierten Phase: "Eavesdropper" (am Ausg. WT 28; vgl. S. 135).

[3] Eine alternative Möglichkeit wäre bbb mit den EM-Arten Reim-Konsonanz-Reim. Auch für die dritte Strophe besteht die Möglichkeit einer alternativen Benennung: in dem Schema axaybzbcc sind 'y' und 'z' durch Alliteration verbunden ("bars - boat"); das Schema könnte dementsprechend umbenannt werden in axabcbcdd; doch wären dann die EM-Kombinationen nicht mehr identisch.

Aus der folgenden Tabelle geht hervor, daß neben "By Candlelight" nurmehr "Soliloquy of the Solipsist" mit stropheninternen schematischen EM-Kombinationen versehen ist, wobei auch in diesem eine Strophe leicht vom Schema abweicht:

Tabelle 43

Neunzeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
The Babysitters (CW 27)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
Blackberrying (CW 24)	intern, nicht-schemat.	A III a	III
Blue Moles (COL 49)	intern, nicht-schemat.	A III a	II
By Candlelight (WT 28)	3 x axaybzbcc 1 x axaybcbcc	A III c 1	IV
Eavesdropper (Am Ausg. WT 25)	intern, nicht-schemat.	A III c	III[1]
Finisterre (CW 15)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
Metaphors (COL 41)	ababxbcac	B	II
Mirror (CW 52)	intern, nicht-schemat.	A III a	III
Soliloquy of the Solipsist (CP 37)[1]	1 x abccccbba 3 x abccddbba	A II c	II
Tulips (A 20)	intern, nicht-schemat. (sporad.)	A III c 1	III
Wuthering Heights	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
You're (A 57)	intern, nicht-schemat.	B	III

[1] Das Stück fällt aufgrund der Neudatierung in CP der vierten Phase zu. Vgl. S. 135 und 289.

3.3.10 Zehn- und mehrzeilige Strophen

In Sylvia Plaths Werk liegen dreizehn Gedichte mit Strophenlängen zwischen 10 und 22 Zeilen vor, die, mit einer Ausnahme ("Gold Mouths Cry With the Green Young", LH 79, 1951), aus der zweiten oder dritten Phase stammen.

Nur drei dieser Stücke weisen eine schematische EM-Kombination auf:

1) "Battle Scene from the Comic Operatic Fantasy 'The Seafarer'" (ASP 264, Klasse A I b, Phase II): $a_2b_3cbabbcb_2c_3$;
2) "I am Vertical" (CW 26, Klasse A III a, Phase III): aacbccddee;
3) "Above the Oxbow" (CP 87, Klasse B, Phase II): rim dissolut.[1,1a]

Einige weitere Stücke variieren die EM-Kombinationen von Strophe zu Strophe; zur Illustration möge eine Textprobe aus "Words for a Nursery" (1957, ASP 248, Klasse B) dienen:

I	"Rosebud, knot of worms,	(x)
	Heir of the first five	(a)
	Shapers, I open:	(y)
	Five moony crescents	(b)
	For eyes to light me	(z)
	Toward what I can grasp,	(c)
	Milk-spout, big finger	(a)
	So many ladders	(d)
	Giving a leg up	(c)
	To these limber hooks.	(d)

---

[1] Vgl. unsere Diskussion der rim-dissolut-Stücke im Kap. 3.2.4.3

[1a] Da z. Zt der Abfassung der Arbeit kein genaues Entstehungsdatum für dieses Gedicht ermittelt werden konnte, wurde "Above the Oxbow" aufgrund seines syllabischen Metrums in Phase II eingeordnet, da syllabische Stücke in Phase I nicht auftreten und eine Zuordnung zu Phase III durch das Erstveröffentlichungsdatum (4. 5. 1959) ausgeschlossen war.

II	I learn, good circus	(x)
	Dog that I am, how	(a)
	To move, serve, steer food,	(y)
	Index the arrow,	(a)
	Thumbhead, blunt helper.	(b)
	My master's fetcher,	(c)
	Whipper of itches,	(c)
	No pocket dozer,	(b)
	I shut on the key	(d)
	Of his blue-green toy."	(d)

Die Entscheidung bezüglich der Sequenz 'bccb' ist notwendigerweise eine subjektive: "helper" und "fetcher" sind durch Assonanz von /-e-/, /-ə/ verbunden; durch die /-ə/-Assonanz sind beide mit "dozer" verknüpfbar. "itches" hingegen ist nur mit "fetcher" (durch Konsonanz von /-tʃ/ verbunden, nicht jedoch mit "helper" und "dozer".

Solche alternativen Benennungsmöglichkeiten (hier wäre z.B. 'bbbb' statt 'bccb' denkbar) werden immer dann zu erwarten sein, wenn die EM-Kombinationen von Strophe zu Strophe variieren;[1] besonders in der Gruppe der strophenininternen, nicht-schematischen EM-Kombinationen wird offenbar dem Rezipienten ein gewisser Spielraum gelassen. In Zweifelsfällen hat es sich als sinnvoll und aufschlußreich erwiesen, Vergleiche der EM-Arten in den 'festen' EM-Schemata heranzuziehen, um festzustellen, welche Laute und Lautkombinationen für S. Plath als 'gereimt' oder 'reimfähig' gelten.

---

[1] Vgl. die Doppelverbindungen in der 2. u. 3. Strophe vor "Suicide off Egg Rock", Kap. 3.2.4.4 S. 234

Tabelle 44

Zehn- und mehrzeilige Strophen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Zehnzeilig			
Battle Scene from the Comic Operatic Fantasy 'The Seafarer' (ASP 246)	$a_2b_3cbabbcb_2c_3$	A I b	II
I am Vertical (CW 26)	aabbccddee	A III a	III
Recantation (CG 16)	abcbxyazca aabcxddcbc	A I c	II
Streetsong (CP 35)	aaabbvwxyz xyabbb-aaaa wxabayzabb	A III c 1	II
The Surgeon at 2 a.m. (CW 48)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
Words for a Nursery (ASP 248)	var. Schemata, e.g.: xayabbzbcc	B	II
Elfzeilig			
Whiteness I Remember (CP 102)	var. Schemata, e.g.: abcccxaccba	B	II
Dreizehnzeilig			
Last Words (CW 63)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
Miss Drake Proceeds to Supper (ASP 241)	intern, nicht-schemat.	A II c	II
Sleep in the Mojave Desert (CW 47)	intern, nicht-schemat.	A III a	III

Fortsetzung Tabelle 44

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Vierzehnzeilig			
Above the Oxbow (CP 87)	rim dissolut	B	II
Gold Mouths Cry With the Green Young (LH 79)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	I
22-zeilig			
Leaving Early (CW 33)	intern, nicht-schemat.	A II a	III

3.3.11 Gedichte mit variierenden Strophenlängen

Es handelt sich bei diesen insgesamt 25 Gedichten um eine formal äußerst heterogene Gruppe; Stücke mit variierenden Strophenformen sind in allen vier Phasen und metrischen Klassen zu finden. Es sei darauf hingewiesen, daß Gedichte dieser Form in der Frühphase, die sich ansonsten durch ein hohes Maß an formaler Strenge auszeichnet, mit einem Anteil von nahezu 15 % vertreten sind.

Hervorzuheben sind u.E. das im Jahre 1950 verfaßte "Bitter Strawberries" (CP 299), das der Klasse A III a angehört und sich aus sechs Strophen von 6, 3, 3, 7, 12 und 6 Zeilen Länge zusammensetzt, sowie "Ode to a Bitten Plum" (vgl. Anh. ebenfalls 1950, Versklasse A II c) mit acht Strophen von zwei bis acht Zeilen Länge.

Die zwei zu Beginn des Jahres 1956 verfaßten und Ted Hughes gewidmeten Stücke "Ode for Ted" (LH 238, Klasse A I c) und "Pursuit" (LH 225; Klasse A I a) , dagegen weisen ein hohes Maß an metrischer Strenge auf; wir geben zur Illustration jeweils eine kurze Textprobe aus "Bitter Strawberries" und "Pursuit":

1) "Bitter Strawberries"

"All that morning in the strawberry field
They talked about the Russians.
Squatted down between the rows,
We listened.
We heard the head woman say,
'Bomb them off the map!'

Horseflies buzzed, paused and stung,
And the taste of strawberries
Turned thick and sour.

Mary said slowly, 'I' got a fella
Old enough to go.
If anything should happen...'"

(Strophen I bis III).

Während "Bitter Strawberries" eine deutliche Nähe zu 'normalsprachlicher' Prosa zeigt - die Verse entsprechen syntaktischen Einheiten, die Strophen sind in sich geschlossene, kleine Textparagraphen -, gehört "Pursuit" mit seinem streng alternierenden Metrum der Klasse A I a an und weist, im Gegensatz zu "Bitter Strawberries", das ohne Endmarkierungen ist, ein strophenineternes EM-Schema auf:

4) "Pursuit" (LH 225)

"I hurl my heart to halt his pace (a)
To quench his thirst I squander blood; (b)
He eats, and still his need seeks food, (b)
Compels a total sacrifice. (a)
His voice waylays me, spells a trance, (c)
The gutted forest falls to ash; (d)
Appalled by secret want, I rush (d)
From such assault of radiance. (c)
Entering the tower of my fears, (e)
I shut my doors on that dark quilt, (f)
I bolt the door, each door I bolt. (f)
Blood quickens, gonging in my ears: (e)

The panther's tread is on the stairs, (g)
Coming up and up the stairs." (g)

(Strophen IV und V).

Die Häufigkeit der kurzen, d.h. zwei- bis sechszeiligen Strophenformen in der Gruppe der Stücke mit variierenden Strophenlängen deckt sich mit der Verteilung der Strophenlängen insgesamt: zwei- bis sechszeilige Strophen nehmen im Gesamtwerk 64.3%, in der Gruppe der variierenden Strophenformen 66.9% ein.

Zwei Stücke mit besonders langen Strophen verdienen daher Beachtung: "Getting There" (A 43, Klasse A II c) und "Lesbos" (WT 34, Klasse A III c 1) stammen beide aus der vierten Werkphase; ersteres ist in zwei Strophen zu je 33 Zeilen und einem abschließenden Zweizeiler abgefaßt, letzteres setzt sich zusammen aus fünf Strophen mit 32, 19, 12, 21 und 7 Zeilen sowie einem Abschlußvers. Wir geben auch hier jeweils eine kurze Textprobe:

5) "Getting There" (A 43)

"How far is it?
The gigantic gorilla interior
Of the wheels move, they appal me ---
The terrible brains
Of Krupp, black muzzles
Revolving, the sound
Punching out Absence! like cannon.

...

How far is it?
There is mud on my feet,
Thick, red and slipping. It is Adam's side,
This earth I rise from, and I in agony.
I cannot undo myself, and the train is steaming.
Steaming and breathing, its teeth
Ready to roll, like a devil's."

(Str. I,1-8 und Str. II,1-7).

6) "Lesbos" (WT 34)

"O jewel! O valuable!
That night the man
Dragged its blood bag, sick
Animal
Up over the harbour lights.
And then grew normal,
Hard and apart and white.
The scale-sheen on the sand scared me to death.
We kept picking up handfuls, loving it,
Working it like dough, a mulatto body,
The silk grits.
A dog picked up your doggy husband. He went on."

(Strophe III).

Die zusammenfassende Tabelle listet alle Stücke dieser Gruppe in alphabetischer Reihenfolge auf, wobei die in Klammern gesetzten Ziffern die Zeilenzahlen der Strophen angeben.

Tabelle 45

Gedichte mit variierenden Strophenlängen

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
The Beast (COL 83) (1o-6-1o)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	II
The Beggars (CG 12) (6 x 3, 1 x 2, 2 x Halbverse)	terza rima	B	II
Bitter Strawberries (CP 299) (6-3-3-7-12-6)	keine	A III c 1	I
Danse Macabre (CP 320) (8 x 3, 1 x 2)	terza rima mit abschl. Couplet	A I a	I
Electra on Azalea Path (LY 12) (1o-8-1o-8-1o)	3 x abccdbdeeda 2 x abbcddca	A I A	II
For a Fatherless Son (WT 33)(5-5-4)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV
Getting There (A 43) (33-33-2)	intern, nicht-schemat.	A II c	IV
Gold Leaves Shiver (LH 51)(8-3-3-5-7-2)	intern, nicht-schemat. Str. I bis III: 2 E-Pos, IV: 3 E-Pos, V: 2 E-Pos, VI: 4 E-Pos.	A I b	I
Lesbos (WT 34) (32-19-12-21-7-1)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	IV
Love Letter (CW 44) (8-1o-1o-8)	aabbccdd(ee)	B	III
Memoirs of a Spinach Picker (CP 89) (3-4-4-5-4-2)	intern, nicht-schemat.	B	II
The Net Menders (CP 121) (6-5-4-3-3)	keine	B	II
Ode to a Bitten Plum (vgl. Anh.) (2-4-5-3-5-8-7-2)	str.-übergr., nicht-schemat.	A II c	I

Fortsetzung Tabelle 45

Titel	Endmarkierung	Klasse	Phase
Ode to Ted (LH 238) (6-6-12)	aaabba (cccddc)	A I c	II
Ouija (COL 52) (11-1o-11)	intern, nicht-schemat.	A I a	II
Pursuit (CP 52) (12-12-12-12-2)	$a_4$bbacddceffe (4x); gg (2x)	A I a	II
resolve (vgl. Anh.) (1-3-2-1-4-1-3-1-2-5)	keine	A III c2	II
The Rival (A 53) (5-5-5-2)	intern, nicht-schemat.	A III c 1	III
Snakecharmer (COL 55) (8 x 3, 1 x 4)	terza rima	A I a	II
Strumpet Song (COL 51) (8-11)	abcddacb abcddbacdcd	A II c	II
Suicide Off Egg Rock (COL 33) (13-7-3-1)	$x_4$abcdeffedcba, dann: Str.-übergr., nicht-schemat.	A II a	II
Tinker Jack and the Tidy Wives (LY 15) (9-9-7-8)	intern, nicht-schemat.	A I c	II
Two Views of a Cadaver Room (COL 1o) (9-2-9-2)	abaacxcdd ba abccdxdee ba	A II b	II
White Phlox (vgl. Anh.) (6-4-6)	$x_3$ayaza $a_4$bab $x_3$ayab$_4$b	A I b	I
Years (A 75) (4 x 5, 1 x 2, 1 x 3)	intern, nicht-schemat.	A II c	IV

3.3.12 Gedichte fester Form

Gedichte fester Form - Villanellen, Sonette und eine Sestina - treten nur in den ersten zwei Werkphasen auf; dabei stammen von insgesamt 14 Stücken elf aus der ersten Phase und drei - zwei Sonette und eine Sestina - aus der zweiten.[1] Von diesen drei Gedichten fester Form in der Phase II wiederum ist nur eines, das Sonett "Aftermath", in Sylvia Plaths erster Gedichtsammlung COL (S.29) erschienen.

[1] Nach Maßgabe der CP fällt eines der zwei Sonette in Phase I: "Midsummer Mobile" gehört nach T. Hughes zu den "Juvenilia", d. h. den vor 1956 verfaßten Stücken.

Gedichte fester Form nehmen in der ersten Phase mit 31.4% den größten Raum ein, in der zweiten Phase beträgt ihr Anteil nurmehr 2.9%.

Alle sechs Villanellen halten sich streng an das vorgegebene Schema A_1bA_2 abA_1 abA_2 abA_1 abA_1A_2, wobei A_1 und A_2 die zu wiederholenden Verse symbolisieren, a und b die lediglich durch Endmarkierungen verbundenen. In allen Villanellen Sylvia Plaths ist die Strophenzahl auf sechs beschränkt[1]; bis auf eine Ausnahme ("Lament"; Klasse A II a, CG 27) ist das verwendete Versmaß der jambische Fünfheber (Klasse A I a), wobei gelegentlich Variationen zugelassen werden, wie an den folgenden Beispielen gezeigt werden kann:

"To Eva Descending the Stair" (1953/54, CP 303)

I, 1-3 "Clocks claim stillness is a lie my dear
Ø E O E O E O E O E

The wheels revolve, the universe keeps turning
O E O E O E O E O E X

Proud you halt upon the spiral stair"
Ø E O E O E O E O E

Die Verse 1 und 3 sind 'akephal' - die erste, fakultative O-Position ist nicht realisiert - Vers 2 weist eine außermetrische Silbe (oder: weibliche Endung) auf.

V, 1 u. 2 "Loud the immortal nightingales declare:
O E O E O E O E O E

Love flames forever if the heart be yearning."
O E O E O E O E O E X

Vers 1 setzt mit einer trochäischen Inversion ein, Vers 2 mit einem Spondeus. Die auch hier auftretende außermetrische Silbe ist durch das EM-Schema gefordert.

[1] Theoretisch ist die Strophenzahl der Villanelle nicht begrenzt, "(in) der Praxis beschränkt sie sich jedoch auf 6 oder 8 Strophen, von denen die letzte vierzeilig ist, alle anderen dagegen dreizeilig." (Diller, Metrik, 145)

Während Inversionen des ersten 'Fußes' ebenso wie außermetrische Silben - sofern sie nicht in großer Zahl auftreten - als nahezu 'automatisierte'[1] Lizenzen der jambischen Tradition angesehen werden dürfen, stellen die akephalen Verse hier in der Tat bemerkenswerte Abweichungen dar, zumal sie direkt am Beginn des Gedichtes erscheinen.

"Lament" ist das einzige der Gedichte fester Form, das ein jambisch-anapästisches Metrum aufweist:

I "The sting of bées took awáy my fáther
Who wálked in a swárming shroud of wings
And scórned the tick of the fálling wéather.

II Lightning licked in a yéllow láther
but missed the márk with snáking fángs:
the sting of bées took away my fáther.

III Trôuncing the séa like a ránging báther,
he róde the flôod in a pride of prongs
and scórned the tick of the fálling wéather."

In mehreren Fällen werden hier die betonten Silben in den metrisch starken Positionen durch phonetische Rekurrenzen hervorgehoben.[2]

I . /stɹ/ . /biz/ . . /-we./ . /fa-/ .
. /wɔkt/ . . /swɔm-/ . / ˈraʊd/ . /wiŋz/
. /skɔnd/ . /tɪk/ . . /fɔl-/ . /we-/ .

---

[1] Mukařovsky, J.: "Standard language and poetic language", in Garvin, P.L. (ed), A Prague School Reader of Aesthetics, Literary Structure and Style, Washington D.C.,1958, 17-3o; vgl. bes. 21f.

[2] Wir repräsentieren die metrisch schwachen Positionen durch ., die Silben in den metrisch starken Positionen werden in der phonetischen Transkritpion nach Maßgabe von Hornby (s. S. 142, fn. 1) dargestellt; rekurrierende Laute sind durch Unterstreichung hervorgehoben. Die dritten Verse der Str. II bis V sowie Vers 3 u. 4 der Str. VI sind nicht repräsentiert, da sie mit Vers 1 bzw. Vers 3 der Str. I identisch sind.

Str. II /laɪt/ . / likt/ . . /jel-/ . /la-/ .
. /mɪst/ . /mak/ . /sneɪk-/ . /fæŋz/

Str. III /traʊns-/ . . /si/ . . /reɪdʒ-/ . /beɪ-/ .
. /rəʊd/ . /flʌd/ . . /praɪd/ . /proŋz/

Str. IV . /skaʊl/ . /sʌn/ . /daʊn/ . /mʌ-/ .
/təʊl-/ . . /greɪv/ . / gəʊl-/ . /goŋz/

Str. V . /kaʊn-/ . . /gʌnz/ . /god/ . /bo-/ .
/laft/ . . /æm-/ . . /eɪn-/ . /tʌngz/

Str. VI . /ræn-/ . . /fɔ/ . . /faɪnd/ . /-ʌ- / .
/mæn/ . . /mæŋg-/ . . /grɪn/ . /kɪŋz/[1]

Von den sieben Sonetten weicht besonders "Aftermath"(COL 29) von traditionellen Sonettformen ab: das EM-Schema für dieses Stück ist abababab für die Oktave und cdcdcd für das Sestett. Dabei kommt Sylvia Plath mit den traditionell vorgegebenen zwei je viermal verwendeten Endmarkierungen aus, arrangiert diese jedoch nicht in Quartetten mit dem Schema abba, sondern in Zweiergruppen, die eher dazu angetan sind, die Oktave als Einheit erscheinen zu lassen. Das Sestett zerfällt ebenfalls in Zweiergruppen und lehnt sich so an das Vorbild Petracas an.

Kaum der Tradition der Sonettdichtung entsprechend hingegen ist das in "Aftermath" verwendete syllabische Metrum; alle Verse, außer dem zehnzeiligen letzten, sind neunsilbig.

---

[1] Vgl. Exkurs: Altenglische Versmuster in Versen der Klassen A II a und A III a. (S. 191).

Wie bei einer Reihe ebenfalls in Phase II entstandener Stücke [1] der Klasse B klingt auch hier ein unterschwelliger - in diesem Falle alternierender - Rhythmus mit, der sich besonders deutlich in den beiden letzten Versen manifestiert:

II, 5 u. 6 "Cheated of the pyre and the rack
1 2 3 4 5 6 7 8 9
(Ø E O E O E O E O E)

The crowd sucks her last tear and turns away"
1 2 3 4 5 6 7 8 9 1o
(O E O E O E O E O E)

Unter formalen und inhaltlichen Aspekten steht "Aftermath" der italienischen Sonettradition näher als der englischen[2]: die Oktave thematisiert die Nachwirkungen eines Brandes vom Standpunkt der Zuschauer aus, das Sestett wendet sich der vom Brand betroffenen "Mother Medea" zu und beschreibt deren Verhalten; ein zweiter Sprung erfolgt allerdings vom 12. zum 13. Vers: die Menge wendet sich enttäuscht vom Geschehen ab. Fünf Sonette - "Doom of Exiles", "Midsummer Mobile", "Second Winter",[3] "Sonnet" und "The Suitcases are Packed Again" - zeigen das EM-Schema des Shakespeare-Surrey-Sonetts, abab cdcd efef gg,[4] wobei bis auf das zweistrophie "Second Winter" eine Vierteilung eingehalten wird.

---

[1] Vgl. "Departure" (COL 19), "Mushrooms" (COL 34) und "Night Shift (COL 11) sowie die metrische Analyse dieser Stücke auf den Seiten 147 f.

[2] P. Smith spricht "Aftermath" allerdings jede Rechtfertigung der Sonettform ab: "the poem is narrative rather than lyric, dispassionate rather than involved. 'Aftermath' as a sonnett is almost als ludicrous and inappropiate as Karl Shapiro's 'Auto Wreck' would be were it a triolet."
(P. Smith: "Architectonics", 6.)

[3] Vgl. H. L. Broe, Protean Poetic, 17 f. für eine ausführliche Besprechung dieses Sonetts.

[4] Vgl. Diller, Metrik, 140

Zur Veranschaulichung gehen wir auf "Midsummer Mobile" näher ein: das Stück ist - wie die übrigen Sonette mit Ausnahme von "Aftermath"-in jambischen Fünfhebern abgefaßt und steht nicht nur formal, sondern auch inhaltlich der englischen Tradition nahe.[1]

"Midsummer Mobile" (1956 bis 1959, Klasse A I a) (CP 324)[1]

"Begin by dipping your brush into clear light.
Then syncopate a sky of Dufy-blue
With tilted spars and sloops revolved by white
Gulls in a feathered fugue of wings. Outdo

Seurat: fleck schooner flanks with sun and set
A tremolo of turquoise quivering in
The tesselated wave. Now nimbly let
a tinsel pizzicato on fish fin

Be plucked from caves of dappled amber where
A mermaid odalisque lolls at her ease
With orange scallops tangled in her hair,
Fresh from the mellow palette of Matisse:

Suspend this day, so singularly designed,
Like a rare Calder mobile in your mind."

(Str. I, II, 1-3, IV).

---

[1] Wie eingangs erwähnt (vgl. S. 299), gehört dieses Sonett T. Hughes zufolge der Phase I an; eine Datierung, die u. E. überzeugend ist, da auf diese Weise nurmehr zwei Gedichte fester Form in Phase II verbleiben, wobei beide Stücke - das Sonett "Aftermath" und die Sestina "Yadwigha, on a Red Couch ..." - der Strenge der festen From ein - eim Vergleich zum syllabotonischen - lockeres Metrum gegenüberstellen: "Aftermath" ist syllabisch und "Yadwigha" akzentuierend (Klasse A III a; vgl. S. 306 f und 309). Dieser Umstand belegt demnach erstens Sylvia Plaths Absage an die Strenge des syllabotonischen Metrums und zweitens ihre sich vor allem in der zweiten Phase manifestierende Experimentierfreudigkeit.

Die in den drei Quartetten enumerierten Aufforderungen, ein atmosphärisches Gemälde zu erstellen ("dip your brush", "syncopate a sky", "Outdo Seurat", "fleck schooner flanks"), werden im abschließenden Couplet allgemeiner zusammengefaßt mit der Empfehlung "Suspend this day". Die Abschlußwirkung des Couplets wird unterstrichen durch den im letzten Vers des dritten Quartetts gesetzten Doppelpunkt: "Fresh from the mellow palette of Matisse:". Diese Aufteilung entspricht der von Diller als charakteristisch für das englische Sonett bezeichneten Form, in der "sich (...) ein breit ausgeführter Gedanke und eine knappe Schlußpointe gegenüber (stehen)."[1]

"Mayflower"(LY 3) hingegen steht mit seinen umschliessenden Endmarkierungen in der Oktave (abba abba) und den alternierenden des Sestetts (cdcdcd) recht deutlich in der Tradition der Sonette Petrarcas[2]. Auch der in der italienischen Tradition geforderte Sprung ("volta"[3]) von der Oktave zum Sestett wird von Sylvia Plath realisiert:

"Mayflower" (1955, Klasse A I a)

"Throughout black winter the red haws withstood
Assault of snow-flawed winds from the dour skies
And, bright as blood-drops, proved no brave branch dies
If root's firm-fixed and resolution good;
Now, as green sap ascends the steepled wood,
Each hedge with such white bloom astounds our eyes
As sprang from Joseph's rod, and testifies
How best beauty's born of hardihood.

So when staunch island stock chose forfeiture
Of the homeland hearth to plough their pilgrim way
Across Atlantic furrows, dark, unsure, ---
Remembering the white, triumphant spray
On hawthorn boughs, with goodwill to endure
They named their ship after the flower of May."

---

[1] Diller, Metrik, 14of

[2] ibd.

[3] ibd., 139

Die den jambischen Pentameter auflockernden Abweichungen halten sich hier im Gegensatz zu späteren Versen dieser Versklasse[1] in traditionellen Grenzen: in den ersten zwei Versen sind die Sequenzen O-E-O-E von zwei unbetonten Silben, gefolgt von zwei betonten besetzt (in der traditionellen Metrik wird man von einem 'ionischen Fuß' oder einem Pyrrhichius gefolgt von einem Spondeus sprechen); Vers 1o setzt mit einer Doppelbesetzung der ersten Position ein, und Vers 14 enthält eine trochäische Inversion im Versinnern (Pos. 5 und 6). Bemerkenswert ist der einzige akephale Vers dieses Sonettes, dessen Stellung am Ende der Oktave den im Sestett erfolgenden thematischen Wechsel formal einleitet.

Die einzige von Sylvia Plath verfaßte Sestina, "Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies (A Sestina for the Douanier)" hält sich nahezu strikt an das provençalische Vorbild[2]; als Abweichung von diesem Vorbild gestattet sie sich die Verwendung monosyllabischer Endwörter (streng genommen sind lediglich Zweisilber zugelassen):

"Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies" (1957, CG 28, Klasse A III a)

"Yadwigha, the literalists once wondered how you (1)
Came to be lying on this baroque couch (2)
Upholstered in red velvet, under the eye (3)
Of uncaged tigers and a tropical moon, (4)
Set in an intricate wilderness of green (5)
Heart-shaped leaves, like catalpa leaves, and
lilies (6)

---

[1] Vgl. "Snakecharmer" und "Ouija"; Analyse im Kap. 3.1.1

[2] Vgl. Elwert, Italienische Metrik, 1o9 und Diller, Metrik, 146f: "Die Sestina besteht aus (6) Strophen zu je 6 Versen und einem 3-zeiligen Geleit. Dabei kehren die Endwörter der 1. Strophe in jeder folgenden Strophe (nach folgendem Schema) wieder:

1. Str.: 1 2 3 4 5 6 — 2. Str.: 6 1 5 2 4 3
3. Str.: 3 6 4 1 2 5 — 4. Str.: 5 3 2 6 1 4
5. Str.: 4 5 1 3 6 2 — 6. Str.: 2 4 6 5 3 1
Geleit: (1)2(3)4(5)6."

Of monstrous size, like no well-bred lilies. (6)
It seems the consistent critics wanted you (1)
To choose between your world of jungle green (5)
And the fashionable monde of the red couch (2)
With its prim bric-a-brac, without a moon (4)
To turn you luminous, without the eye (3)

Of tigers to be stilled by your dark eye (3)
And body whiter than its frill of lilies: (6)

...

But to a friend, in private, Rousseau confessed
his eye (3)
So possessed by the glowing red of the couch
which you (1)

Yadwigha, pose on, that he put you on the couch
(1) (2)

To feed his eye with red: such red! under the moon
(3) (4)

In the midst of all that green and those great lilies!"
(5) (6)

(Str. I und II, Str. III,1 u. 2, Str. VI, 5 u. 6, Geleit.)

Im Gegensatz zum strengen EM-Schema der Sestina bietet das Metrum des Stückes mit vier bis sechs Akzenten je Vers und bis zu viersilbigen Intervallen zwischen den Akzenten ein vergleichsweise ungeordnetes Bild. Eine Notierung des Stückes gemäß Bailey[1], wobei die unbetonten Silben durch Ziffern, die betonten durch Striche symbolisiert sind, fördert jedoch die dem Stück eigene Struktur zutage:

---

[1] "Stress-Meter", 345 und "Linguistic Givens", 23.

Str. I	1-2-2-1-2-O	Str. II	1-1-2-1-1
	O-2-2-2-O		1-2-1-1-1-O
	1-1-1-1-2-O		1-2-2-1-O
	1-1-1-1-2-O		2-2-1-1-O
	O-2-2-1-1-O		2-2-1-1-O
	O-1-2-1-1-1		1-1-3-1-O
Str. III	1-3-1-1-O	Str. IV	O-2-1-2-O
	1-1-3-1-1		1-1-3-1-O
	O-2-2-2-O		2-2-2-O-O
	O-1-1-2-2-1		1-3-1-1-1
	2-2-1-2-1-O		O-1-2-3-O
	1-3-1-2-O		1-1-4-O-O
Str. V	1-1-1-2-1-O	Str. VI	1-1-2-2-1-O
	2-2-1-1-O		1-2-2-3-2-O
	O-3-1-1-1		2-2-3-1-1
	O-1-1-2-O-O		O-3-2-1-1-O
	2-1-2-1-1-1		3-1-2-1-1-O
	O-2-1-1-1-O		2-2-1-2-1-O
Geleit	1-1-2-1-2-O		
	1-1-1-1-O-2-O		
	2-1-1-1-1-1		

Die in einer Strophe 'fehlenden' bzw. 'überzähligen' Akzente werden in einer der folgenden Strophen wieder 'ausgeglichen'[1], so daß insgesamt je 19 Verse mit vier oder fünf Akzenten und ein Vers - der mittlere des Geleits - mit sechs Akzenten vorliegen.

Mit einer mittleren Hebungszahl von 4.5 ($\bar{x}$) und einer Streuung von o.549 (s) ergibt sich ein Variabilitätskoeffizient (V) von 12.2, demzufolge "Yadwigha" wie etwa "Faun", "The Manor Garden" und "The Times are Tidy" in die Versklasse A III a eingeordnet werden kann.[2]

---

[1] Der 'fehlende' Akzent, in Str. I,2 wird ausgeglichen in Str. II,2; die 'überzähligen' Akzente in Str. III, 4 u. 5 werden ausgeglichen in Str. V, 2 u. 3, einen Ausgleich für den 'fehlenden' fünften Akzent in Str. VI,3 liefert der sechste Akzent im Geleit (Vers 2).

[2] Die Einführung und Erläuterung dieser Berechnungsweise erfolgt im Kap. 3.1.3 , S. 137f.

"Yadwigha" kann somit als Beispiel für das sich wandelnde Verhältnis der Gedicht- bzw. Strophenstrukturmittel angesehen werden, was mit besonderer Deutlichkeit im Übergang von der ersten zur zweiten Phase zu beobachten ist: Sylvia Plath bedient sich zwar auch in der zweiten Phase strenger EM-Schemata (der terza rima und des rim dissolut), doch wird die Strenge des Strukturmittels 'Metrum' (in der ersten Phase hauptsächlich Klasse A I a und b) gemildert. Die strikte Alternation syllabotonischer Verse wird ersetzt durch rhythmische Variabilität in den syllabischen Versen und größere Freiheit der Akzentsetzung in Versen der Klasse A III a sowie durch gänzliche Lösung von metrischen Strukturen in Versen der Klasse A IIIc, den sogenannten 'freien' Versen.[1]

Wir schließen die Diskussion der Gedichte fester Form mit der folgenden Tabelle ab.

Tabelle 46

Gedichte fester Form

Titel	Form/EM	Klasse	Phase
Admonitions (CG 15)	Villanelle/ A_1bA_2 abA_1 abA_1 abA_2 abA_1 abA_2 ab- A_1A_2	A I a	I
Aftermath (COL 29)	Sonett/ abababab cdcdcd	B	II

[1] Als weiteres Beispiel bietet sich "Black Rook in Rainy Weather" (COL 42) an: dem tradtionellen EM-Schema des rim dissolut steht eine freie Gestaltung der Verse (Klasse A III c 2)gegenüber.

Forts. Tabelle 46

Titel	Form/EM	Klasse	Phase
Denouement (CP 326)	Villanelle/(s.o.)	A I a	I
Doom of Exiles (LH 136)	Sonett / $a_5$bab cdcd efef gg	A I a	I
Doomsday (CP 316)	Villanelle/(s.o.)	A I a	I
Lament (CG 27)	Villanelle/(s.o.)	A II a	I
Mad Girl's Lovesong (CG 7)	Villanelle/(s.o.)	A I a	I
Mayflower (LY 3)	Sonett / $a_5$bbaabba cdcdcd	A I a	I
Midsummer Mobile (CP 324)	Sonett / $a_5$bab cdcd efef gg	A I a	II[1]
Second Winter (vgl. Anh.)	Sonett / $a_5$babcdcd efefgg	A I a	I
Sonnett (LH 82)	$a_5$bab cdcd efef gg	A I a	I
The Suitcases are Packed Again (vgl. Anh.)	Sonett / $a_5$bab cdcd efef gg	A I a	I
To Eva Descending the Stair (CP 303)	Villanelle/(s.o.)	A I a	I
Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies (CG 28)	Sestina	A III a	II

Die relativ hohe Zahl von Villanellen im Werke einer zeitgenössischen Autorin wie Sylvia Plath muß, auch wenn diese Form lediglich in der ersten Werkphase auftritt, als außergewöhnlich betrachtet werden. Eine Erklärung für die Verwendung gerade dieser höchst komplexen Gedichtform hat Sylvia Plath selbst geliefert; sie schreibt in einem Brief vom 25.2.1953 an ihre Mutter:

> "To make myself feel better I wrote two villanelles today and yesterday: a rigid French verse form I've never tried before, where the first and third lines have to be repeated as refrains. ... oh hell. Life is so difficult and tedious I could cry. But I won't; I'll just keep writing villanelles."[2]

---

[1] Fällt durch Neudatierung in Phase I (vgl. S. 299 und 304)

[2] Sylvia Plath, Letters Home, 103.

3.3.13 Statistische Verteilungen von Strophenformen in Gedichten der dreißiger bis sechziger Jahre sowie bei W. H. Auden, Th. Roethke, W. Stevens und D. Thomas[1]

Strophen-formen	30'er	40'er	50'er	60'er	gesamt
2	1.1 %	--	0.6 %	2.8 %	1.1 %
3	1.6 %	3.1 %	3.6 %	3.8 %	1.1 %
4	23.0 %	23.3 %	20.3 %	25.7 %	22.3 %
5	6.0 %	3.7 %	4.4 %	5.2 %	4.7 %
6	9.8 %	11.7 %	9.4 %	6.6 %	9.1 %
7	4.4 %	0.6 %	2.5 %	2.4 %	2.5 %
8	5.5 %	3.7 %	6.3 %	6.6 %	5.9 %
9	2.2 %	1.2 %	1.3 %	1.4 %	1.4 %
10 und mehr	11.5 %	9.8 %	11.7 %	10.8 %	11.2 %
var.	30.6 %	41.7 %	36.3 %	30.6 %	34.9 %
f. F.	4.4 %	1.2 %	3.5 %	4.2 %	3.5 %

Tabelle 47

[1] Folgende Sammlungen wurde ausgezählt:
Robin Skelton (intr. u. ed.): Poetry of the Thirties, Harmondsworth, 1964; ders.: Poetry of the Forties, Harmondsworth, 1968.
Poems 1951. (The Prize-Winning Entries for the Festival of Britain Competition), with an introduction by John Hayward, Harmondsworth, 1951.
New Poems 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958 (versch. Hrsg.), London, 1952 bis 1958 (eine Ausgabe '1959' ist nicht erschienen, d. Verf.)
Finn, F. E. S. (ed.): Poems of the Sixties (with an introduction by Norman Nicholson), London, 1970.
Th. Roethke: Words for the Wind (The Collected Verse of Theodore Roethke), New York, 1958
W. Stevens: Selected Poetry, London, 1953.
D. Thomas: Collected Poems 1934 - 1952, London 1952.
Diese und die folgende Tabelle sollen uns als Grundlage eines Vergleichs der Verwendungshäufigkeit bestimmter Strophenformen bei Sylvia Plath und zeitgenössischen Autoren dienen (vgl. S. 312f.)

Strophen-formen	Auden	Roethke	Stevens	Thomas
2	5.8 %	0.6 %	29.0 %	--
3	1.9 %	0.6 %	40.7 %	2.7 %
4	13.5 %	16.4 %	2.1 %	3.5 %
5	1.0 %	4.4 %	9.0 %	6.2 %
6	10.6 %	8.8 %	--	17.7 %
7	--	4.4 %	--	6.2 %
8	3.8 %	4.4 %	2.1 %	7.1 %
9	--	1.3 %	1.4 %	22.1 %
10 und mehr	11.5 %	11.3 %	4.1 %	19.5 %
var.	14.4 %	47.2 %	11.7 %	11.5 %
f. F.	37.5 %	0.6 %	--	

Tabelle 48

3.3.14 Statistische Verteilung der Strophenformen in den vier Phasen

Wir unterscheiden insgesamt 16 verschiedene Strophen- und Gedichtformen, von denen Sylvia Plath im Verlaufe ihres Werkes unterschiedlich Gebrauch macht. In der ersten Phase finden acht Strophen- bzw. Gedichtformen Verwendung, in der zweiten Phase sind es bereits 14 (= 87.5 %), in der dritten Phase finden immerhin noch 75 % aller vorhandenen Formen Verwendung, wohingegen sich die vierte Phase auf 7 Strophenformen (d. h. knapp 44 %) beschränkt.

Die Vielfalt der Formen in der zweiten und dritten Phase legt die Vermutung nahe, daß Sylvia Plath hier, auf der Suche nach den ihr zusagenden und angemessen erscheinenden Strukturmitteln mit einer Reihe von Formen experimentiert und in der letzten Werkphase ihre Entscheidung getroffen zu haben

scheint: von den sieben hier verwendeten Strophenformen sind nahezu 85 % zwei-, drei- und fünfzeilig.[1]

Über die Verteilung der Strophenformen geben die folgenden Tabellen und graphischen Darstellungen Auskunft (Tab. 49 und 50, Darst. 24 bis 28).

Die bereits erwähnten Polarisierungen in der ersten und vierten Phase werden besonders in bezug auf ihre Gegensätzlichkeit als bemerkenswert zu bezeichnen sein: in Phase I nehmen Vierzeiler gegenüber Drei- und Fünfzeilern einen prominenten Platz ein; in Phase IV sind es umgekehrt die Drei- und Fünfzeiler, die die vierzeiligen Strophen nahezu völlig verdrängen.

Strophen-formen	Phase I	Phase II	Phase III	Phase IV
2	1 2.9 %	2 2.0 %	1 2.6 %	11 18.6 %
3	2 5.7 %	14 13.7 %	6 15.4 %	18 30.5 %
4	10 28.6 %	15 14.7 %	1 2.6 %	3 5.1 %
5	1 2.9 %	16 15.7 %	6 15.4 %	21 35.6 %
6	4 11.4 %	15 14.7 %	4 10.3 %	- --
7	- -	8 7.8 %	3 7.7 %	1 1.7 %
8	- -	5 4.9 %	3 7.7 %	- -
9	- -	3 2.9 %	8 20.5 %	1 1.7 %
10	- -	4 3.9 %	2 5.1 %	- -
11	- -	1 1.0 %	- -	- -
12	- -	- -	- -	- -
13	- -	1 1.0 %	2 5.1 %	- -
14	1 2.9 %	1 1.0 %	- -	- -
22	- -	- -	1 2.6 %	- -
10-22	1 2.9 %	7 6.9 %	5 12.8 %	- -
var	5 14.3 %	14 13.7 %	2 5.1 %	4 6.8 %
f. F.	11 31.4 %	3 2.9 %	- -	- -
	35 100 %	102 100 %	39 100 %	59 100 %

Verteilung der Strophenformen in den vier Phasen

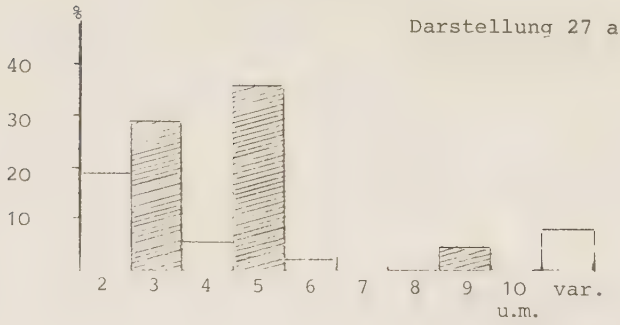
Tabelle 49

[1] Durch den Wegfall von "The Moon and the New Tree" (siebenzeilig) und das Hinzukommen von "The Tour" (sechszeilig) und "Eavesdropper" (neunzeilig) bietet die Verteilung in Phase IV ein leicht verändertes Bild: vgl. S. 313a.

Tabelle 49a: Verteilung der Strophenformen in Phase IV

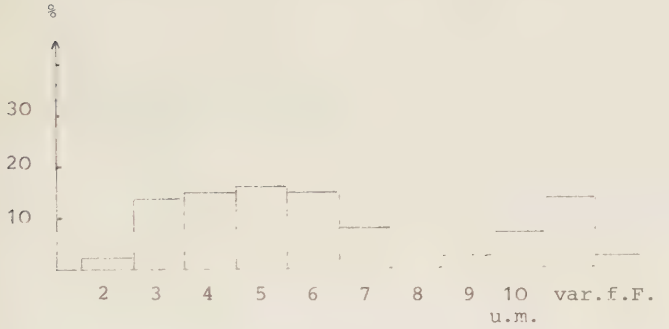
Strophen-form	n	%
2	11	18,6
3	17	28,8
4	3	5,1
5	21	35,6
6	1	1,7
7	--	---
8	--	---
9	2	3,4
10-22	--	---
var.	4	6,8
	59	100,0

Darstellung 27 a



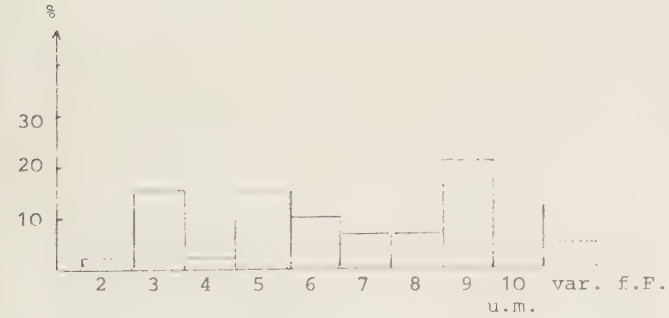
Darstellung 24

Phase I



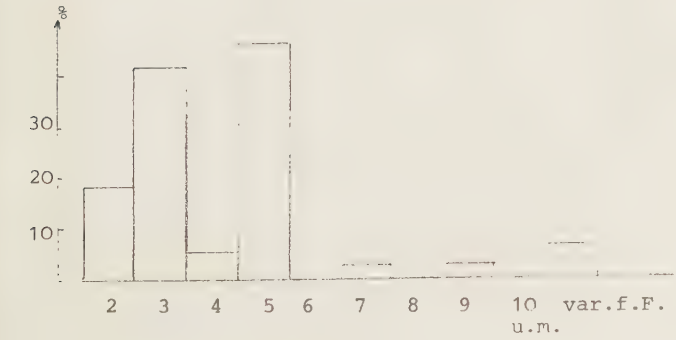
Darstellung 25

Phase II



Darstellung 26

Phase III



Darstellung 27

Phase IV

Strophenformen	n	%
2	15	6.4
3	40	17.0
4	29	12.3
5	44	18.7
6	23	9.8
7	12	5.1
8	8	3.4
9	12	5.1
10 - 22	13	5.6
var.	25	10.6
f.F.	14	6.0
	235	100.0

Tabelle 50

Verteilung der Strophenformen im Gesamtwerk

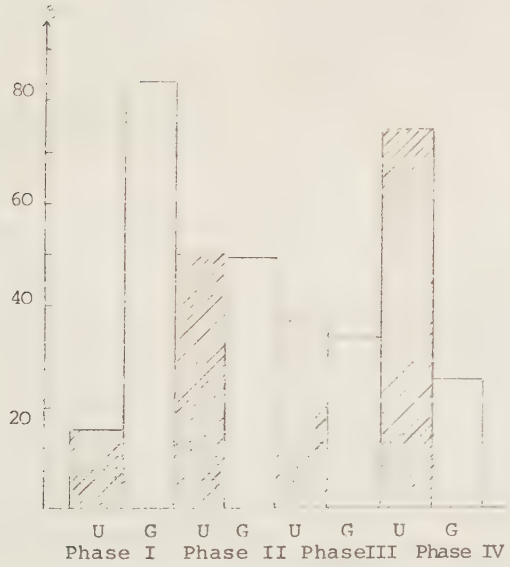
Darstellung 28

Verteilung der Strophenformen im Gesamtwerk

Die Bevorzugung ungeradzahliger (U) Strophenlängen gegenüber geradzahligen (G) setzt erst in der dritten Phase ein; in Phase II sind U und G gleichstark vertreten, während in der ersten Phase den geradzahligen Strophen mit einem über 80 % liegenden Anteil der Vorzug gegeben wird. Wir stellen diese Beobachtungen anhand der folgenden Tabelle und zugehörigen Histogramme dar.[1]

	U	G
Phase I (n - 19)	15.8 %	84.2 %
Phase II (n = 85)	50.6 %	49.4 %
Phase III (n = 37)	37.6 %	32.4 %
Phase IV (n = 55)	74.5 %	25.5 %

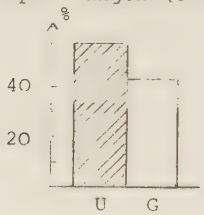
Tabelle 51



Darstellung 29

[1] Gedichte fester Form sowie Gedichte mit variierenden Strophenlängen wurden nicht mit in diese Tabelle aufgenommen.

Im Gesamtwerk ergibt sich so ein 14%iger Überhang ungerader Strophenlängen (U = 57,1 %, G = 42, 9 %).



Darstellung 30
Strophenlängen

Im folgenden soll untersucht werden, ob sich Sylvia Plaths Vorliebe für ungerade Strophenlängen, die sich besonders in den 3. und 4. Phase manifestieren, auch auf die Wahl der Anzahl von Strophen je Gedicht überträgt, oder ob die beiden parameter Strophenlänge und Gedichtlänge (gemessen in Strophen) unabhängig voneinander sind.

Die Tabellen 52 und 53 geben eine Übersicht der Gedichtlängen in den einzelnen Phasen und im Gesamtwerk, Darstellung 31 soll einen ersten optischen Anhaltspunkt in bezug auf die Verteilung gerader und ungerader Strophenzahlen liefern:

Darstellung 31
Strophenzahlen

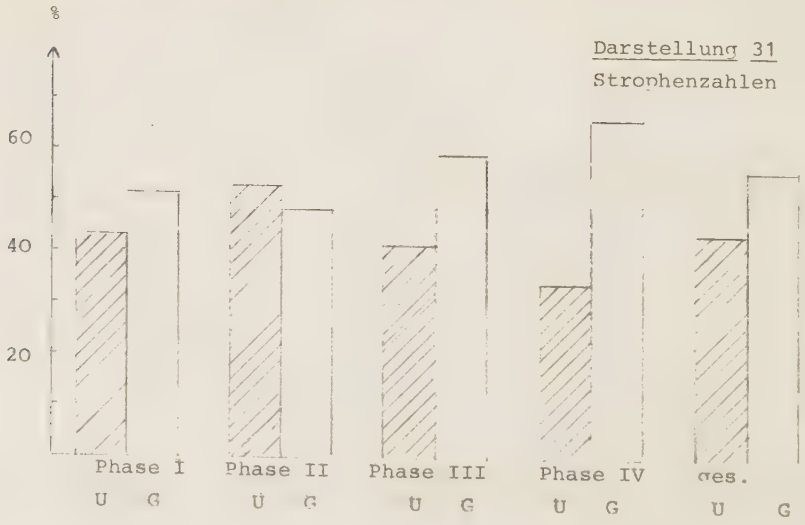


Tabelle 52 Verteilung der Gedichtlängen in den vier Phasen

Anzahl der Strophen	Phase I	Phase II	Phase III	Phase IV
1	1 2.9 %	1 1.0 %	- -	- -
2	2 5.7 %	8 7.8 %	7 19.9 %	1 1.7 %
3	3 8.6 %	16 15.7 %	4 10.3 %	2 3.4 %
4	4 11.4 %	15 14.7 %	8 20.5 %	9 15.3 %
5	4 11.4 %	14 13.7 %	6 15.4 %	2 3.4 %
6	11 31.4 %	13 12.7 %	3 7.7 %	7 11.9 %
7	2 5.7 %	11 10.8 %	4 10.3 %	6 10.2 %
8	3 8.6 %	7 6.9 %	4 10.3 %	8 13.6 %
9	3 8.6 %	5 4.9 %	1 2.6 %	4 6.8 %
10	- -	4 3.9 %	1 2.6 %	4 6.8 %
11	1 2.9 %	2 2.0 %	- -	1 1.7 %
12	- -	1 1.0 %	- -	2 3.4 %
13	. -	1 1.0 %	1 2.6 %	1 1.7 %
14	1 2.9 %	- -	- -	4 6.8 %
15	. -	2- 2.0 %	- -	- -
16	-	- -	- -	2 3.4 %
17	. -	1 1.0 %	- -	1 1.7 %
18	. -	- -	- -	1 1.7 %
19	. -	- -	- -	1 1.7 %
...			- -	
24	. -	1 1.0 %	- -	- -
...			- -	
28	. -	- -	- -	1 1.7 %
...				
31	. -	- -	- -	1 1.7 %
...				
63	. -	- -	- -	1 1.7 %
10 - 63	2 5.7 %	12 11.8 %	2 5.1 %	20 33.9 %
	35 100 %	102 100 %	39 100 %	59 100 %

Verteilung der Gedichtlängen
im Gesamtwerk

Anzahl der Strophen	n	%
1	2	0.9
2	18	7.7
3	25	10.6
4	36	15.3
5	26	11.1
6	34	14.5
7	23	9.8
8	22	9.4
9	13	5.5
10	9	3.8
11	4	0.7
12	3	1.3
13	3	1.3
14	5	2.1
15	12	5.1
10 - 66	36	15.3
	235	100 %

Tabelle 53

Während der Anteil ungerader Strophenzahlen in Phase um 4 % höher liegt als der den geraden, weisen die Phasen I, III und IV sowie das Werk insgesamt einen Überhang von geraden Strophen auf, der in Phase I recht gering (8.2 %), in Phase IV jedoch durchaus bemerkenswert (32 %), wenn auch nicht so deutlich wie in bezug auf die U und G Strophenlängen (49 %) ist. Die Werte für das Gesamtwerk deuten im Vergleich

mit denen zur Strophenlänge, ebenfalls eine Gegenläufigkeit der Verteilungen an. Zur Feststellung des Ausmaßes dieser, von uns zunächst nur vermuteten Gegenläufigkeit der beiden Parameter, soll nochmals der Rangkorrelationskoeffizient berechnet werden; wobei wir die Rangfolgen in bezug auf die Verteilungen im Gesamtwerk (vgl. Tab. 50 und 53) aufstellen:

Strophen/ Zeilen	Anzahl d. Str. (Rang)	Anzahl d. Z. (Rang)
2	7	5
3	4	2
4	1	3
5	3	1
6	2	4
7	5	6.5
8	6	8
9	8	6.5
10	10	9
11	12	12.5
12	13.5	14
13	13.5	10
14	11	11
15	9	12.5
(n = 14)	105	105

Tabelle 54

Der Wert von - 0.88 für R kann als hochsignifikant bezeichnet werden; er überschreitet bereits bei einer Wahrscheinlichkeit von 0.01 die Signifikanzschwelle, die bei n = 14 $\pm$ 0,71 anzusetzen ist.[1] In bezug auf die Verteilungen von Strophenlänge

[1] Vgl. Zahlentafel VIII bei Muller, einführung, 288.

vs. Strophenzahl können also die Nullhypothese (Unabhängigkeit der Parameter voneinander) ebenso wie unsere Hypothese der Gleichverteilung abgelehnt und stattdessen die Hypothese einer möglicherweise von SP. bewußt gewählten Gegenläufigkeit von Strophenlängen zu Strophenzahlen angenommen werden, die die Kombinationen von ungeraden Zeilenzahlen mit geraden Strophenzahlen (und umgekehrt) sowie die Kombination hoher Zeilenzahlen mit niedrigen Strophenzahlen andeutet.

Wir unternehmen abschließend den Versuch einer Einordnung Sylvia Plaths in die neuere englischsprachige Dichtungstradition, d. h., die Sylvia Plath unmittelbar vorausgehenden bzw. sie umgebenden 'Vorbilder' der dreißiger bis sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts.[1]

Zusätzlich soll untersucht werden, inwieweit sich die von der Sekundärliteratur angesprochenen[2] - und zum Teil von Sylvia Plath selbst erwähnten[3] - Ähnlichkeiten in bezug auf das Kriterium 'Strophenform' niederschlagen.[4]

Wir bedienen uns zur Bestimmung dieser Ähnlichkeiten abermals des Rangkorrelationskoeffizienten und stellen unsere Ergebnisse in der folgenden Tabelle dar.

Ähnlichkeit zwischen	R
Plath und Auden	0.21
Plath und Roethke	0.14
Plath und Stevens	0.52
Plath und Thomas	- 0.19
Plath und 30s - 60s	0.28

Tabelle 55

[1] Vgl. Tab. 47 und 48

[2] Vgl. Nims, Hughes, Aird, et al.

[3] Vgl. Interview mit P. Orr; Letters Home; Butscher, Method.

[4] Vgl. Tab. 47 , S.311. Die Homogenität der Verteilungen von Strophenlängen in den dreißiger, vierziger, fünfziger und sechziger Jahren (R = 0.91 bis 0.98) erlaubt es uns, die Werte für den genannten Zeitraum im folgenden zusammenzufassen (Spalte 'gesamt', Tab. 47).

Dieser Vergleich, dem die Verteilung der Strophenformen im Gesamtwerk Sylvia Plaths zugrundeliegt, deutet auf eine weitgehende Unabhängigkeit der Verteilungen von Strophenformen hin; auch der Wert von 0.52 im Vergleich zu W. Stevens ist wenig aussagekräftig, da er aufgrund des geringen Umfanges der Gesamtmenge[1] bereits bei einer Wahrscheinlichkeit von 0.05 oder 5 % überschritten wird.[2] Es kann also nicht ausgeschlossen werden, daß die Verteilungsähnlichkeit hier zufällig ist.

Bei einem genaueren Vergleich, dem die Verteilungen der Strophenlängen in den einzelnen Werkphasen Sylvia Plaths zugrundeliegen, sind jedoch deutlichere Tendenzen zu verzeichnen.

Ähnlichkeit zwischen	P
Phase I und Auden	0.84
Phase I und Roethke	0.22
Phase I und Stevens	0.06
Phase I und Thomas	0.23
Phase I und 30s bis 60s	0.51

Tabelle 56

Die formale Anlehnung an Auden manifestiert sich hier recht deutlich;[3] Vierzieler und Gedichte fester Form sind bei

---

[1] Unsere Gesamtmenge ist hier n = 11, da wir, um die Teilung einer zu großen Anzahl von Rängen zu vermeiden (vgl. Muller einführung, 146 f; bes. fn. 8, 147), zehn bis 22-zeilige Strophen in einer Gruppe zusammengefaßt haben.

[2] Vgl. bzgl. Irrtumswahrscheinlichkeit Muller, a. a. O., 91 und 48 sowie Zahlentafel VIII, "Signifikante Werte des Korrelationskoeffizienten", 288.

[3] In einem 1962 von P. Orr mit S. Plath geführten Interview antwortet sie auf die Frage nach literarischen Einflüssen: "at one point I was absolutely wild for Auden and everything I wrote was desperately Audenesque." (Orr, P. (ed.), The Poet Speaks, London, 1966, 170).

Auden mit rund 50 %, bei Sylvia Plath mit rund 60 % vertreten. Bemerkenswert ist die ausgesprochene Unabhängigkeit der Verteilungen in bezug auf Stevens' Werk in dieser Phase, die auch in Phase II anhält:

Ähnlichkeit zwischen	R
Phase II und Auden	0.01
Phase II und Roethke	0.58
Phase II und Stevens	0.08
Phase II und Thomas	0.18
Phase II und 30s bis 60s	0.58

Tabelle 57

Einer recht deutlichen 'Abkehr' von Auden stehen in dieser Phase geringfügig stärkere Ausprägungen von R in bezug auf Roethke und die Sammlung von Stücken verschiedener Autoren der dreißiger bis sechziger Jahre gegenüber. Daraus jedoch auf mögliche formale Anlehnungen Sylvia Plaths zu schließen, würde eine Überinterpretation der Werte bedeuten, zumal beide genau auf der bereits erwähnten Signifikanzschwelle, nicht jedoch darüber liegen.[1]

Ähnlichkeit zwischen	R
Phase III und Auden	- 0.68
Phase III und Roethke	0.03
Phase III und Stevens	0.17
Phase III und Thomas	- 0.06
Phase III und 30s bis 60s	- 0.17

Tabelle 58

[1] Vgl. S. 322 und Muller, einführung, 288.

Der Wert von - 0.68, der sich im Vergleich der Phase III mit Auden ergibt, kann als signifikant betrachtet werden; er überschreitet bereits bei einer Wahrscheinlichkeit von 0.02 den Schwellenwert von 0.66. Aus der negativen Ausprägung des Wertes läßt sich Sylvia Plaths Wille, es möglichst anders als Auden zu machen, folgern.

Ähnlichkeit zwischen	R
Phase IV und Auden	0.26
Phase IV und Rothke	- 0.07
Phase IV und Stevens	0.73
Phase IV und Thomas	- 0.52
Phase IV und 30s bis 60s	- 0.18

Tabelle 59

In der vierten Phase tritt Sylvia Plaths deutliche Bevorzugung zwei-, drei- und fünfzeiliger Strophen zutage, die, neben Strophen mit variierender Länge, auch Stevens' häufigste Strophenformen sind.[1] Der mit 0.73 als signifikant zu bezeichnende Wert legt eine ausgeprägte Homogenität der Verteilung nahe.

Wir fassen unsere Beobachtungen in den folgenden Thesen zusammen:

1. In Sylvia Plaths Werk lassen sich phasenspezifische Verteilungen der Strophenformen erkennen, die die auf biographischer Basis unternommene Phaseneinteilung bestätigen.
2. Es ist eine sich in der dritten Phase abzeichnende, in der vierten Phase manifestierende, Polarisierung auf zwei-, drei- und fünfzeilige Strophen zu verzeichnen.

---

[1] Von 145 Stücken Stevens' sind 78.6 % 2-, 3- und 5zeilig; zum Vergleich: Auden: 8.7 %, Roethke: 5.7 %, Thomas: 8.9 %, 30s bis 60s: 9.2 %. Die prozentualen Anteile in Sylvia Plaths Werk betragen: Phase I: 11.4 %, Phase II: 31.4 %, Phase III: 33.3 %, Phase IV: 84.8 %.

3. Sylvia Plaths gehäufte Verwendung von Vierzeilern (28.6 %) in der ersten Phase weist Ähnlichkeiten mit der Verwendungshäufigkeit dieser Strophenform in Gedichten der dreißiger bis sechziger Jahre (30er: 23 %, 40er: 23.3 %, 50er: 20.3 %, 60er 25.7 %) auf.
4. Auf der Suche nach geeigneten Strophenformen in der Frühphase hat sich Sylvia Plath mit anzunehmender Wahrscheinlichkeit am Vorbild W. H. Audens orientiert.
5. Die zweite und dritte Phase können als experimentelle bzw. Orientierungsphasen angesehen werden, in denen Sylvia Plath nahezu alle im Gesamtwerk auftretenden Strophenformen verwendet.
6. Die Verteilung der Strophenformen in der vierten Phase deutet auf eine Anlehnung an W. Stevens - zumindest in bezug auf diesen Parameter - hin.
7. Darüberhinaus konnten formale Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Dichtern nicht festgestellt werden.

3.4 ZEILENLÄNGEN

3.4.1 Einleitung

Wir verfolgen bei der Untersuchung der Zeilenlänge zwei voneinander zu trennende Ziele:

1) Zunächst soll untersucht werden, ob in Sylvia Plaths Werk phasenspezifische Unterschiede in bezug auf die verwendeten Zeilenlängen festzustellen sind. Wir unterscheiden hierbei vier Arten der Zeilenlänge: kurze und lange sowie ähnliche und unähnliche Längen. Strophen der Gedichte mit gleichartigen, kurzen Zeilen bilden die Zeilenlängengruppe 1, solche mit gleichartigen, langen Zeilen die Gruppe 2, Gruppe 3 enthält ungleichartige, überwiegend kurze und Gruppe 4 ungleichartige, lange Zeilen:

	kurz	lang
homogen	Gruppe 1	Gruppe 2
heterogen	Gruppe 3	Gruppe 4

Tabelle 60

2) Der zweite Teil unserer Untersuchung beschränkt sich darauf, festzustellen, ob die Zeilenlänge, insbesondere der Wechsel zwischen langen und kurzen Versen, als strophenkonstituierendes Mittel, vergleichbar mit metrischen Strukturen oder EM-Kombinationen, eingesetzt wird.

3.4.2 Verteilung der Zeilenlängenarten

Wir stellen zunächst die Entscheidungskriterien vor, anhand derer festgestellt wird, welche der vier Arten von Zeilenlängen in einem Gedicht vorliegen.

1. Homogen, kurz:
   die Verse eines Gedichts werden als homogen und kurz bezeichnet, wenn der Mittelwert der Silben ($\bar{x}$) kleiner als 10[1] und die Abweichung vom Mittelwert (s) kleiner als 1.5 ist.

2. Homogen, lang:
   liegt der Mittelwert der Silben je Vers bei 10 oder darüber, und ist die Abweichung s kleiner als 2, werden die Verse eines Stückes als homogen und lang bezeichnet.

3. Heterogen, kurz:
   wenn bei einem Mittelwert kleiner als 10 die Abweichung vom Mittelwert größer oder gleich 1.5 ist, fällt ein Gedicht in die Gruppe heterogen-kurz.

4. Heterogen, lang :
   bei Mittelwerten gleich oder größer als 10 und Abweichungen größer als 2, wird ein Stück dieser letzten Klasse zugeordnet.

Diese Entscheidungshilfen dienen uns als Leitfaden für die Einordnung aller vorliegenden Gedichte in eine der Klassen von Zeilenlängen, anhand dessen der weitaus größte Teil des Korpus problemlos einer Klassifizierung zugeführt werden kann. Zweifelsfälle, in der Hauptsache bezüglich einer Zuordnung zu homogenen oder heterogenen Längen ließen sich jedoch durch dieses Verfahren nicht völlig ausschließen. In solchen Fällen wird das Druckbild des betreffenden Stücks als Entscheidungshilfe herangezogen.

---

[1] Wir orientieren uns hier an der von Diller gezogenen Scheidelinie von 10 Silben: "Erst mit der Einführung des Fünfhebers darf die Opposition langzeilig vs. kurzzeilig als im englischen Verssystem etabliert gelten." (Metrik, 79).

Nach einer Auszählung aller Gedichte auf der Basis der unter 1 bis 4 genannten Leitlinien setzen wir die absoluten und Prozentwerte in das Raster ein:

	kurz	lang
homogen	14 40.4 %	14 40.0 %
heterogen	7 20.0 %	- -

Tabelle 61
Verteilung der Zeilenlängen in Phase I (35 Gedichte)

	kurz	lang
homogen	32 31.4 %	21 20.6 %
heterogen	28 27.5 %	21 20.6 %

Tabelle 62
Verteilung der Zeilenlängen in Phase II (102 Gedichte)

	kurz	lang
homogen	6 15.4 %	12 30.8 %
heterogen	6 15.4 %	15 38.5 %

Tabelle 63
Verteilung der Zeilenlängen in Phase III (39 Gedichte)

	kurz	lang
homogen	--	1 1.7 %
heterogen	38 64,4 %	20 33.9 %

Tabelle 64[1]
Verteilung der Zeilenlängen in Phase IV (59 Gedichte)

[1] Die Neuklassifizierung der Stücke "Eavesdropper", "The Tour" von Phase III zu Phase IV), "An Appearance" und "The Moon and the Yew Tree" (von Phase IV zu Phase III) unterstreicht die in beiden Phasen sich manifestierenden Polarisierungstendenzen: mit den beiden erstgenannten Gedichten erhöht sich die Zahl der Stücke mit heterogenen kurzen Versen in Phase IV um zwei, mit den beiden letztgenannten verringert sich (ebenfalls in Phase IV) die Anzahl der Stücke mit heterogenen und homogenen langen Versen um je eines:

	kurz	lang
homogen	6 15.8 %	13 34.2 %
heterogen	4 10.5 %	15 39.5 %

Tabelle 63a
Verteilung der Zeilenlängen in Phase III (38 Ged.)

	kurz	lang
homogen	--	--
heterogen	40 67.8 %	19 32.2 %

Tabelle 64a
Verteilung der Zeilenlängen in Phase IV (59 Ged.)

N.B. Die Zahl 38 für Ph. III ergibt sich durch Wegfall von "Private Ground" (homogen-lang) nach Phase II.

Tabelle 64
Verteilung der Zeilenlängen
in Phase IV (59 Gedichte)

	kurz		lang	
homogen	-	-	1	1.7%
heterogen	38	64.4%	2o	33.9%

Tabelle 65
Verteilung der Zeilenlängen
im Gesamtwerk (235 Gedichte)

	kurz		lang	
homogen	52	22.1%	48	2o.4%
heterogen	79	33.6%	56	23.8%

In der ersten Phase überwiegen die Gedichte mit homogenen Zeilenlängen; die Gruppe 2 setzt sich nahezu ausschließlich aus fünfhebigen Versen der Klasse A I a zusammen, Gruppe 1 besteht in der Hauptsache aus zwei- und dreihebigen Versen der Klassen A I und A II; Gruppe 3 enthält u.a. das früheste uns vorliegende Stück "I Thought that I Could Not Be Hurt" (1946, LH 33), das als Mitglied der Klasse A I b das Schema x_4ayza_1 aufweist. Gedichte mit heterogenen langen Versen treten in dieser Phase nicht auf.

Während in der ersten Phase die Mehrzahl der Stücke den Gruppen 1 und 2 angehört, ergibt sich in Phase II ein leichter Überhang der Gruppen 1 und 3 - also der kurzen Verse - gegenüber den Gruppen 2 und 4. Bemerkenswerte Vertreter der Gruppe 4 sind die drei syllabischen Stücke "The Beggars" (CG 12), "Memoirs of a Spinach Picker" und "The Net Menders" (CP 89 und 121) der 11- bzw. 13-Silbigkeit wird in allen drei Fällen entgegengewirkt durch den Einschub von Halbzeilenpaaren, deren Silbenzahl erst nach Addition der der 'vollen' Zeilen entspricht:

"Memoirs of a Spinach Picker" (CP 89)
"They called the place Lookout Farm.
Back then, the sun
Didn't go down in such a hurry. How it
Lit things, that lamp of the Possible!

Wet yet
Lay over the leaves like a clear Cellophane,
A pane of dragonfly wing, when they left me
With a hundred bushel baskets on the egde
Of the spinach patch.
Bunch after bunch of green
Upstanding spinach-tips wedged in a circle ---"
(Vers 1 bis 8)

"The Net Menders" (CP 121)
"The moon leans, a stone madonna, over the lead sea
And the iron hills that enclose them. Earthen fingers
Twist old words into the web threads:
Tonight may the fish
Be a harvest of silver in the nets, and the lamps
Of our husbands and sons move sure among the low stars."
(Vers 15 bis 19)

"The Beggars" (CG 12)
"By lack and loss these beggars encroach
On spirits tenderer than theirs,
Suffering toughened beyond the fetch

Of finest conscience.
Nightfall obscures
The bay's sheer, extravagant blue,
White house and almond grove. ..."
(Str. V und VI)

In "Memoirs" führt Sylvia Plath ihr Zahlenspiel weiter: der 11-Silbigkeit aller Verse steht - nach Addition der Halbverse - die 22-Zeiligkeit des Gedichts gegenüber. Der gemeinsame 'Nenner' für "Net Menders" scheint die Primzahl zu sein: 13 Silben je Vers gegenüber 19 Zeilen des Stücks (abermals nach Addition der Halbverse).

"Net Menders" und - in noch stärkerem Ausmaß - "Beggars" lassen dem Rezipienten zunächst Zeit, das Strukturprinzip "Syllabizität" zu erkennen, um es dann zu unterbrechen. In "Memoirs" hingegen offenbart sich das silbenzählende Metrum erst allmählich bzw. retrospektiv, um dann abermals durch Trennung der Verse verschleiert zu werden.

In der dritten Phase ist es die Gruppierung 2 und 4 (homogene und heterogene Verse), der mit nahezu 70 % die meisten Stücke angehören. Hierbei liegt die mittlere Länge der Verse in der Relation zu Phase I und II deutlich höher. Mittelwerte von 12 und 13 Silben treten in jedem vierten Stück dieser Phase auf. Als Ausnahme, sowohl in bezug auf die Strophenform als auch die Zeilenlänge, sei "Little Fugue" (A 71) erwähnt: es ist das einzige vierzeilige Stück in der dritten Phase und eines der wenigen Gedichte mit heterogenen kurzen Versen.[1]

In Phase IV werden die Gruppierungen 3 und 4 bevorzugt, wobei Verse der Gruppe 3 deutlich öfter auftreten als Verse der Gruppe 4. Gedichte mit homogenen kurzen Versen treten in dieser Phase nicht auf; das einzige Stück der Gruppe 2 ist "The Moon and the Yew Tree" (A 47), das von T. Hughes als am Beginn der vierten Phase verfaßt datiert wurde[2], und mit seiner Strophen- und Zeilenform formal in der Nähe der dritten Phase steht: die Siebenzeiligkeit der Strophen ebenso wie die Zeilenlänge und das akzentuierende Metrum (Klasse A III a) machen "The Moon and the Yew Tree" zu einer bemerkenswerten Ausnahme in der vierten Phase.[3]

Zusammenfassend können wir folgende phasenspezifische Gruppierungen und Verlagerungen der Zeilenlängenarten beobachten:

---

[1] T. Hughes' Neudatierung zufolge liegt "Little Fugue", am 2. 4. 1962 verfaßt, am Ende der dritten Phase (vgl. S. 38) und kann somit formal als Bindeglied zwischen den Phasen III und IV angesehen werden.

[2] Hughes, "Notes", 193

[3] Wie bereits erwähnt, ist dieses Stück aufgrund der Neudatierung in CP tatsächlich in der dritten und nicht in der vierten Werkphase entstanden (vgl. S. 142 und 328, fn. 1).

Phase I:	Bevorzugung der Gruppen 1 und 2 (homogen kurz und lang).
Phase II:	Geringfügige Bevorzugung der Gruppen 1 und 3 (kurz, homogen und heterogen).
Phase III:	Bevorzugung der Gruppen 2 und 4 (lang, homogen und heterogen).
Phase IV:	Deutliche Bevorzugung der Gruppen 3 und 4 (heterogen, kurz und lang).

Der Vergleich der Verteilungen der Phase II und im Gesamtwerk schließlich, mit einer Tendenz zur Gleichverteilung der Zeilenlängen in beiden Korpora, liegt die Vermutung nahe, daß in bezug auf den Parameter 'Zeilenlänge' Phase II als experimentelle Phase anzusehen ist, in der Sylvia Plath von allen Zeilenlängengruppen gleichmäßig Gebrauch macht um sich im folgenden zunächst für eine Beschränkung auf lange - homogene wie heterogene - Verskombinationen zu entscheiden (Phase III), dann jedoch die beiden Gruppen heterogener Verskombinationen - mit einem deutlichen Vorzug kürzerer Verse - nahezu ausschließlich verwendet.

3.4.3 Funktionen heterogener Zeilenlängen

Wir wenden uns nun unserem nächsten Anliegen, der Frage nach den strophen- bzw. gedichtsstrukturierenden Funktionen von Zeilenlängen zu. Während homogenen Längen eine solche Funktion sicherlich abgesprochen werden kann - die gleiche oder ähnliche Länge der Verse setzt bereits eine gewisse Strukturierung, etwa von Hebungs- oder Silbenzahlen, voraus - besteht bei heterogenen Längen grundsätzlich diese Möglichkeit, anhand eines regelmäßigen Wechsels von kurzen und langen Versen eine Strophe zu strukturieren.

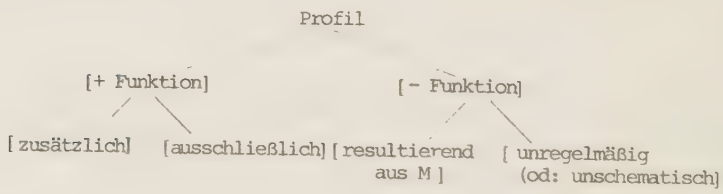
Dieser Wechsel von kürzeren (k) und längeren (l)[1] Versen soll im folgenden als 'Profil' bezeichnet werden. Bei der Be-

---

[1] Vgl. Diller, Metrik, 137. Diller weist bei seiner Diskussion der Odenstrophen auf die strophenkonstituierende Funktion des regelmäßigen Wechsels von l und k Versen hin.

stimmung von Profilen - und der Entscheidung in bezug auf ihre Funktion - gehen wir jedoch nicht von absoluten Werten oder Mittelwerten aus, sondern bestimmen die jeweilige Form eines Profiles in Relation zu jeder Strophe neu. Entscheidend bei diesen Profilen ist also nicht die Länge der einzelnen Verse, sondern daß die Strophen eines Gedichts (z. B.) das Profil lkl gemeinsam haben. Dabei kann l einmal 10 Silben umfassen, das andere Mal 6; k kann das eine Mal 7, das andere Mal 4 sein; k und l werden also im Hinblick auf den Kontrast innerhalb einer Strophe festgelegt. Gelegentlich, etwa bei sich überschneidenden Silbenzahlen, wird das Strophenprofil anhand von Akzentzahlen festzumachen sein, so daß z. B. $k \leqslant 3$, $l \geqslant 4$ Akzente.

Bei unserer Untersuchung konnten wir, wie das folgende Schema zeigt, in bezug auf das Kriterium Strophenprofil vier Arten von Gedichten bzw. Strophen unterscheiden:



1) Zusätzliche Funktion:
In einem Stück, das bereits andere Strukturmittel, z. B. schematische EM-Kombinationen aufweist, wird das Strukturmittel 'Profil' als zusätzliches verwandt, wobei es zur Hervorhebung des EM-Schemas dienen, jedoch auch von diesem unabhängig verwendet werden kann.

In "Sow" und "The Snowman on the Moor"[1] unterstreicht das l-k-Profil das in beiden Stücken verwendete EM-Schema der Terzine. Keines der beiden Gedichte weist ein festes Hebungsschema auf (beide Stücke sind Mitglieder der Klasse A III a) vielmehr finden sich in den k-Versen eine bis zwei, in den l-Versen vier bis sechs Hebungen. Wir zitieren zur Veranschaulichung die Strophen I bis VI aus "Sow" (Col 12):

"Sow"
"God knows how our neighbour managed to breed
His great sow:
Whatever his shrewd secret, he kept it hid

In the same way
He kept the sow - impounded from public stare,
Prize ribbon and pig show.

But one dusk our questions commended us to a tour
Through his lantern-lit
Maze of barns to the lintel of the sunk sty door

To gape at it:
This was no rose-and larkspurred china suckling
With a penny slot

For thrifty children, nor dolt pig ripe for heckling
About to be
Glorified for prime flesh and golden crackling

In a parsley halo;
Nor even one of the common barnyard sows,
Mire-smirched, blowzy,"

---

[1] Vgl. Kp. 3.3.3

Die zusätzliche, jedoch vom EM-Schema unabhängige Funktion des Profils läßt sich verdeutlichen an "Black Rook in Rainy Weather"[1] und "Vanity Fair";[2] beide Stücke setzen dem strengen EM-Schema des rim dissolut eine freie Versform entgegen, mit einer zwischen zwei und sechs schwankenden Zahl von Akzenten je Vers. Die Strophenprofile wurden für beide Stücke anhand der Akzentzahlen aufgestellt, wobei sich in beiden Fällen mehrere Profile ergeben, die sich in "Vanity Fair" wiederum zu einem in sich geschlossenen Muster zusammenfügen:

Black Rook (42 Col)	Vanity Fair (CP 32)
kklkk	kkllkk
kkllkk	kllkk
kkllkk	klllk
kkllkk	klllk
kkllkk	klklk
klklk	klklk
kkllkk	klllk
kkllkk	kllkk

Die aus den zwei übereinander gelagerten, voneinander unabhängigen Strukturmittel resultierende formale Komplexität besonders des zweiten Stückes deutet darauf hin, daß Sylvia Plaths Vorliebe für feste Formen, die in Phase I ihren ausgeprägtesten Niederschlag findet, auch zu Beginn der zweiten Phase anhält, sie jedoch nunmehr diese Formen z. T. selbst "erfindet" bzw. die Kombination einer vorgegebenen Form und einer von ihr selbst hinzugefügten, dem ausschließlichen Gebrauch der traditionellen Vorbilder vorzieht.

---

[1] Vgl. Kap. 3.2.4.3

[2] "Vanity Fair", "Black Rook", "Sow" und "Snowman" stammen aus der Zeit um 1956/57; sie sind während Sylvia Plaths Studienzeit am Newnham College in Cambridge entstanden.

Gedichte, in denen das Profil einziges Strophenstrukturmittel ist, treten in der zweiten Phase, aus der alle bisherigen Beispiele stammen, nicht auf; auch in Phase I resultieren die Profile entweder aus dem Metrum oder fungieren nicht strophenkonstituierend. Wir wenden uns daher der dritten Phase zu und stoßen auf eine Reihe von Stücken, als deren alleiniges Strukturmittel der Wechsel von kurzen und langen Versen angesehen werden kann.

2) Ausschließliche Funktion.
Wir bezeichnen das Profil als ausschließliches Strukturmittel, wenn weder ein bestimmtes Hebungs- oder Akzentschema noch eine schematische EM-Kombination vorliegen, die die Strophe - oder das Gedicht - konstituieren.

"The Babysitters" (CW 27) bedient sich eines auf ausschließlich lange Verse folgenden kurzen Verses, um so den Abschluß der Strophe zu signalisieren, der durch die syntaktische Struktur dieses Abschlußverses unterstrichen wird, so daß Satzende und Strophenende zusammenfallen. Das Strophenprofil ist lllllllk[1].

Als weitere Stücke, in denen das Profil die ausschließliche strophenkonstituierende Funktion ausübt, seien genannt: "Morning Song" (A 11), "Private Ground" (CW 36) und "Small Hours" (CW 46) in Phase III; "An Appearance" (CW 23), "Elm" (A 25), "Child" (WT 12) und "Childless Woman" (WT 16) in Phase IV.[2]

---

[1] Ein ähnliches Profil liegt in "Face Lift" (CW 17) vor, wo es jedoch als zusätzliches Strukturmittel angewandt wird, da die ersten und letzten Verse regelmäßig, sowie jeweils zwei bis drei Verse im Strophenінnern ohne festes Schema durch EM verbunden sind.

[2] Nach Maßgabe der Neudatierungen in CP ergibt sich die folgende Verteilung: "Private Ground": Phase II (es handelt sich um das 'companion poem' zu "The Manor Garden" und "Yaddo: The Grand Manor"; vgl. CP S. 123, 125, 130 und "Notes", S. 288f); "An Appearance", "Morning Song" und "Small Hours" (u. d. T. "Barren Woman" in CP, S. 157): Phase III; "Child", "Childless Woman" und "Elm": Phase IV.

Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Zusammenhang ein Stück wie "Poppies in October" (A 29), das, in noch stärkerem Ausmaß als etwa "Child", sich des Profils bedient, um das Gedicht als ganzes zu einer geschlossenen Einheit werden zu lassen. Diese Abschlußfunktion wird in der 2. Phase durch strophenübergreifende, schematische EM-Kombinationen erzielt, z. B. "Maudlin", "The Goring" etc.[1]

"Poppies in October"

Str. I	l k l	Str. II.	l l k
Str.III	k l k	Str. IV.	k k l

In der ersten und dritten Strophe alternieren die Verslängen, einem EM-Schema a X a entsprechend, in der zweiten und 4. Strophe folgt auf zwei gleichlange ein ungleichlanger Vers, dem EM-Schema a a X ähnlich.

Dieser Effekt der "festen Form" ist in der vierten wie in der 2. Phase nur in kurzen, d. h. unmittelbar zu übersehenden Stücken anzutreffen, wobei 15 Zeilen (Gedichtlänge) als oberste Grenze angesetzt werden können.

3) Keine Funktion, - das Profil reultiert aus der metrischen Struktur (d. h., der variablen Hebungszahl). Stücke, in denen das Strukturmittel 'Metrum' die Strophe konstituiert - also hauptsächlich Mitglieder der b-Unterklassen - sind zwar mit einem Profil versehen, doch ist dieses nicht als Funktion, sondern als Resultat einer bereits vorgegebenen Ordnung anzusehen. Gedichte dieser Art finden sich lediglich in den Phasen I und II.

Zur Illustration möge das aus Phase II stammende "Point Shirley" (COL 24) dienen: Das Stück gehört der Klasse A II b an; das Hebungs- und EM-Schema lautet $a_4\ bc_2\ b_4\ c_2\ b_4\ c_2\ a_5$, das sich aus der Hebungszahl ergebende Profil ist dementsprechend lklklkl. Die l-Verse variieren hierbei zwischen 7

---

[1] ... Kap. ...

und 11, die k-Verse zwischen 3 und 5 Silben. Wir stellen zur Illustration die Strophen I und V vor

"Point Shirley"
"From Water-Tower Hill to the brick prison
The shingle booms, bickering under
The sea's collapse.
Snowcakes break and welter. This year
The gritted wave leaps
The seawall and drops onto a bier
Of quahog chips,
Leaving a salty mash of ice to whiten

Grey waves the stub-necked eiders ride.
A labour of love, and that labour lost.
Steadily the sea
Eats at Point Shirley. She died blessed,
And I come by
Bones, bones only, pawed and tossed,
A dog-faced sea
The sun sinks under Boston, bloody red."

4) Keine Funktion - die Profile weisen keine erkennbaren Regelmäßigkeiten auf. Die Aufgabe der von Strophe zu Strophe variierenden Profile scheint hier darin zu liegen, jeder Strophe ein individuelles Aussehen zu verleihen sowie, etwa bei extrem langen und extrem kursen Versen, die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf ein bestimmtes Wort oder einen einzelnen Vers zu lenken. Der Wechsel von

längeren und kürzeren Versen ist daher zwar nicht in seiner Gesamtheit funktionslos, doch dient er nicht, wie unter 1) und 2) beschrieben, zur Konstitution einer Strophe, sondern zu ihrer Individualisation im Rahmen eines Gedichts.

Für diese Art des Strophenprofils finden sich, besonders in der 4. Phase, eine ganze Reihe von Beispielen, so etwa "Paralytic" (A 78): Das in 10 Vierzeilern abgefaßte Gedicht variiert seine Zeilenlängen zwischen 1 und 11 Silben, anhand derer die folgenden Profile aufgestellt werden können, wobei drei Profile zwei bis dreimal, drei weitere nur jeweils einmal auftreten:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
l	l	k	k	l	k	k	l	l	k
k	k	l	l	k	k	l	k	k	l
l	l	k	k	l	l	k	l	l	l
k	k	k	l	l	k	k	l	k	l

Die Aufmerksamkeit des Lesers wird hier nicht nur durch die herausragende Länge eines Verses sondern zusätzlich durch seine von den übrigen Versen abweichende metrische Struktur auf eben diesen Vers gelenkt:

"Two girls
As flat as she, who whisper 'We're your daughters!'"
O E O E O E O E O E X

Extrem kurze Verse hingegen fallen nicht nur aufgrund dieser Kürze, sondern durch die sie begleitenden phonetischen Rekurrenzen auf, wie die folgenden Beispiele zeigen:

III.4	Tapestries of eyes
IV,1	Lights
	Dead egg, I lie
VI, 4	Mouth full of pearls
VII	Two girls
VIII	Eyes, nose and ears
	A clear
	Cellophane I cannot crack
	On my bare back
X,1	The claw
2	Of the magnolia,"

Zusammenfassend können wir also sagen, daß die Verwendung komplexer Formen, bzw. die gleichzeitige Verwendung mehrerer Strukturmittel nicht auf Sylvia Plaths Frühwerk, etwa die erste und zweite Phase beschränkt ist, sondern daß lediglich die Funktion der Strukturmittel einem Wandel unterworfen ist: die Struktur der Gedichte des Frühwerks beruht auf Repetition und mithin Vorhersagbarkeit, die "Strukturen" der Gedichte des Spätwerks sind ebenso komplex wie inkonstant und somit nur retrospektiv erfahrbar.

4. ZUSAMMENFASSENDE THESEN

1. Sylvia Plath verwendet in ihrem Werk fünf verschiedene Versarten: 1) streng alternierende, 2) jambisch-anapästische, 3) akzentuierende, 4) syllabische und 5) freie Verse.
Die Verteilung dieser Versarten variiert innerhalb der vier Werkphasen wie folgt: In Phase I werden streng alternierende Verse bevorzugt, in Phase II sind es jambisch-anapästische und syllabische Verse, in Phase III finden neben jambisch-anapästischen und akzentuierenden Versen hauptsächlich freie Verse Verwendung, in Phase IV treten nurmehr jambisch-anapästische und freie Verse auf.

Innerhalb der zweiten Werkphase läßt sich in bezug auf die verwendeten Versarten ein Unterschied zwischen den in The Colossus veröffentlichten und den nicht in diesen Band aufgenommenen Gedichte feststellen:

Klasse	COL		Andere	
A I[1]	2	4.0%	13	25.0%
A II[2]	17	34.0%	24	46.2%
A III a[3]	8	16.0%	3	5.8%
A III c[4]	8	16.0%	2	3.8%
B[5]	15	30.0%	10	19.2%
	50	100.0%	52	100.0%

Tabelle 66

Da COL die einzige von S.Plath selbst zusammengestellte Sammlung ist, können wir annehmen, daß die Dichterin sich bewußt gegen eine Aufnahme streng alternierender

---

1. Vgl. Kap. 3.1.1
2. Vgl. Kap. 3.1.2
3. Vgl. Kap. 3.1.3
4. Vgl. Kap. 3.1.4
5. Vgl. Kap. 3.1.5

Metren, jedoch für die Verse der Klassen A III a und c entschieden hat.[1]

2. Bei der phonetischen Markierung des Versendes verwendet Sylvia Plath Reime und Halbreime, die in gleichberechtigter Weise nebeneinander stehen, wobei Halbreime, besonders Assonanzen und Konsonanzen, häufiger verwendet werden als volle Reime.[2]
Während in der ersten und zweiten Phase 83 bzw. 76% aller Verse eine Endmarkierung aufweisen, sind es in der dritten und vierten Phase lediglich 48 bzw. 45%.

3. Auch in bezug auf die Kombinationen der Endmarkierungsarten lassen sich phasenspezifische Unterschiede feststellen:
Während das 'charakteristische' Gedicht der ersten Phase strophenineterne oder -übergreifende schematische Endmarkierungskombinationen aufweist, vollzieht sich zur vierten Phase hin eine Verlagerung auf strophenineterne und -übergreifende, nicht-schematische Endmarkierungskombinationen.[3]

4. Im Gesamtwerk Sylvia Plaths finden 15 verschiedene Strophen- bzw. Gedichtformen Verwendung, deren Verteilung von Phase zu Phase variiert:
In Phase I finden hauptsächlich Gedichte fester Form[4] sowie vierzeilige Strophen[5] Verwendung, in Phase II und III treten nahezu alle Strophenformen auf, in Phase IV

---

[1] Bei den zwei streng alternierenden Stücken in COL handelt es sich um "Ouija" und "Snakecharmer"; vgl. Kap. 3.1.1

[2] Vgl. Kap. 3.2.4.5.1

[3] Vgl. Kap. 3.2.4.5.2

[4] Vgl. Kap. 3.2.12

[5] Vgl. Kap. 3.3.4

hingegen beschränkt sich Sylvia Plath auf die Verwendung zwei-, drei- und fünfzeiliger Strophen.[1]

5. In bezug auf das Strukturmittel 'Zeilenlänge' lassen sich ebenfalls phasenspezifische Unterschiede feststellen:
In Phase I werden bevorzugt kurze oder lange, homogene Zeilenlängen verwendet, in Phase II zeichnet sich eine geringfügige Bevorzugung kurzer, homogener und heterogener Zeilenlängen ab, in Phase III finden sich hauptsächlich lange homogene und heterogene Zeilenlängen, Phase IV zeitigt eine deutliche Bevorzugung kurzer und langer, heterogener Zeilenlängen.[2]

6. Bei unserer Untersuchung haben wir vier Strukturmittel unterschieden: 1) Metrum, 2) Endmarkierungsarten und -kombinationen, 3) Strophenformen und 4) Zeilenlänge. Die Verwendung dieser Strukturmittel bzw. ihre Gewichtung ist im Gesamtwerk Sylvia Plaths einem erkennbaren Wandel unterworfen:
Phase I: Eine deutliche Markierung der Einheit 'Strophe' bzw. ein hohes Maß an strophischer Geschlossenheit wird erzielt durch konstante oder schematisch variierende Hebungszahlen sowie schematische Endmarkierungskombinationen.
Phase II: Eine Lockerung der metrischen Strenge in bezug auf die Hebungszahlen (Anstieg der c-Unterklassen) und die Füllung der Senkungen (Klasse A III a) vollzieht sich parallel zu einer Zunahme nicht-schematischer Endmarkierungskombinationen.

---

[1] Vgl. Kap. 3.3.14
[2] Vgl. Kap. 3.4

Phase III: Eine fortschreitende Loslösung von metrischen Beschränkungen führt, in Verbindung mit einem abermaligen Anstieg nichtschematischer Endmarkierungskombinationen, zu einer beginnenden Auflösung der strophischen Geschlossenheit, der jedoch insbesondere in den Stücken, deren Strophen hohe Zeilenzahlen aufweisen, entgegengearbeitet wird.

Phase IV: Neben der bevorzugten Verwendung freier Rhythmen (auch die jambisch-anapästischen Verse weisen keine konstanten Hebungszahlen auf) und nicht-schematischer Endmarkierungskombinationen ist eine deutliche Zunahme des Enjambements - auch über die Strophengrenze hinweg - zu verzeichnen.
In der vierten Phase vollzieht sich somit eine sich bereits in der dritten Phase ankündigende Auflösung der strophischen Einheit, so daß die Strophe nunmehr hauptsächlich als optischer Anhaltspunkt angesehen werden kann; das einzig rekurrente Strukturmittel ist hierbei die gleiche Zeilenzahl der Strophen eines Gedichtes. Die syntaktischen Einheiten, ebenso wie die Endmarkierungskombinationen setzen sich über die Strophengrenze hinweg und führen so zu einem konstanten Gegeneinander syntaktischer, phonetischer und strophischer Strukturen.[1]

---

[1] Vgl. Ph.K.Jason, "Stanzas and Anti-Stanzas", in College English 39,6, Februar 1978, der diese Praxis moderner Autoren kritisiert. Im Gegensatz dazu versteht B.Hrushovski gerade das Enjambement und die dadurch hervorgerufene Spannung zwischen Zeilen- und Satzgrenzen im Sinne eines 'foregrounding' (nach B.Havránek, in A Prague School Reader,9), dem eine wichtige rhetorische Funktion zukommt. (Hrushovski,B., "On Free Rhythms in Modern Poetry", in Style in Language (ed.: Th.Sebeok), 186).

LITERATURVERZEICHNIS

1. Primärliteratur

Kyle, B., Sylvia Plath. A Dramatic Portrait; (conceived and adapted from her writing by Kyle, B.) London, 1976

Plath, S.[1] The Colossus; London, 196o und New York, 1962

In der amerikanischen Ausgabe fehlen 1o der in der englischen Ausgabe erscheinenden Gedichte:

Metaphors,
Black Rook in Rainy Weather,
Maudlin,
Ouija,
Two Sisters of Persephone,
Who,
Dark House,
Maenad,
The Beast
Witch Burning.

--- Uncollected Poems;London, Turret Books, 1965. Limited edition of 15o copies. With a Jacket drawing by Sylvia Plath.
Inhalt:

Blackberrying,
Wuthering Heights,
A Life,
Crossing the Water,
Private Ground,
An Appearance,
Half Moon (holograph),
Finisterre,
Insomniac,
I am Vertical,
Candles,
Parliament Hill Fields.

--- Ariel;London, 1965 und New York, 1966

In der englischen Ausgabe fehlen 3 der in der amerikanischen Ausgabe erscheinenden Gedichte:

Lesbos,
Mary's Song,
The Swarm.

[1] Diese Angaben nach Lane, G. und Stevens, M., 1978

Plath, S.[1] Three Women: A Monologue for Three Voices: London, Turret Books,1968. Limited edition of 18o copies. With a Preface by Douglas Cleverdon.
Inhalt:

Three Women

---[1] Wreath for a Bridal: Frensham, England, Sceptre Press,197o. Limited edition of 1oo copies.
Inhalt:

Wreath for a Bridal

---[1] Million Dollar Month; Frensham, England, Sceptre Press, 1971. Limited edition of 15o copies.
Inhalt:

Million Dollar Month

---[1] Child; Exeter, England, Rougemont Press,1971. Limited edition of 325 copies.
Inhalt:

Child

---[1] Fiesta Melons; Exeter, England, Rougemont Press,1971. Limited edition of 15o copies. With an introduction by Ted Hughes and 11 drawings by Sylvia Plath.
Inhalt:

Green Rock, Winthrop Bay,
Two Lovers and a Beachcomber by the Real Sea,
Battle Scene from the Comic Operatic
Fantasy 'The Seafarer',
Complaint of the Crazed Queen,
Dream of the Hearse-Driver,
Southern Sunrise,
Fiesta Melons,
The Surgeon at 2 a.m.,
November Graveyard,
Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies
(a Sestina for the Douanier).

--- Crystal Gazer: London, Rainbow Press,1971. Limited edition of 4oo copies. With a Frontispiece Drawing by Sylvia Plath.
Inhalt:

Ballade Banale,
Alicante Lullaby,
Leaving Early,
Notes on Zarathustra's Prologue,
Mad Girl's Love Song,
On the Plethora of Dryads,
The Dream of the Hearse-Driver,

[1]Diese Angaben nach Lane, G.und Stevens,M., 1978

Plath, S. Go Get the Goody Squab,
The Beggars,
Circus in Three Rings,
The Goring,
Admonition,
Recantation,
Crystal Gazer,
Stopped Dead,
Mirror,
Face Lift,
Zoo Keeper's Wife,
Heavy Women,
Last Words,
Fable of the Rhododendron Stealers,
Lament,
Yadwigha, on a Red Couch, Among Lilies
(a Sestina for the Douanier).

Lyonnesse; London, Rainbow Press,1971. Limited edition of 4oo copies.
Inhalt:

A Winters's Tale,
Mayflower,
Epitaph for Fire and Flower,
Old Ladies' Home,
Wreath for a Bridal,
Metamorphoses of the Moom,
Owl,
Child,
Electra on the Azalea Path,
In Midas' Country,
Tinker Jack and the Tidy Wives,
Two Campers in Cloud Country,
The Rabbit Catcher,
The Detective,
On the Difficulty of Conjuring up a Dryad,
The Snowman on the Moor,
Widow,
The Other Two,
Gigolo,
Brasilia,
Lyonnesse.

Crossing the Water; London,1971 und New York, 1971
In der englischen Ausgabe fehlen 1o der in der amerikanischen Ausgabe erscheinenden Gedichte:

Black Rock in Rainy Weather,
Metaphors,
Maudlin,
Ouija,
Two Sisters of Persephone,
Who,
Dark House,
Maenad,
The Beast,
Witch Burning.

In der amerikanischen Ausgabe fehlen 6 der in der englischen Ausgabe erscheinenden Gedichte:

Pheasant,
An Appearance,
Event,
Apprehensions,
The Tour,
Among the Narcissi.

Plath, S. Winter Trees; London,1971 und New York,1972

In der englischen Ausgabe fehlen 9 der in der amerikanischen Ausgabe erscheinenden Gedichte:

Apprehensions,
An Appearance,
The Detective,
Among the Narcissi,
Event,
Amnesiac,
Eavesdropper,
Pheasant,
The Tour.

In der amerikanischen Ausgabe fehlen 3 der in der englischen Ausgabe erscheinenden Gedichte:

Lesbos,
The Swarm,
Mary's Song.

Plath, S.[1] Pursuit; London, Rainbow Press,1973. Limited edition of 15o copies. With an introduction by Ted Hughes and etchings by Leonard Baskin.
Inhalt:

Dark Wood, Dark Water,
Resolve,
Temper of Time,
The Shrike,
Faun,
The Lady and the Earthenware Head,
Pursuit,
Doomsday,
Words Heard, by Accident, Over the Phone,
Stings (2),
Spider,
The Fearful,

---

1 Diese Angabe nach Lane, G. & Stevens,M., 1978

Plath, S.[1] The Rival (2),
A Secret,
Burning the Letters.

--- Letters Home. Correspondence 1950-1963;
edited and with commentary by A. Schober-Plath,
New York, 1975

--- Johnny Panic and the Bible of Dreams, and
Other Prose Writings; London,1977

---[2] Cambridge Manuscript.English Faculty Library,
Cambridge.
Inhalt:

Wreath for a Bridal,
Street Song,
Letter to a Purist,
The Shrike,
Spinster,

Miss Drake Proceeds to
Supper,
To Eva Descending the Stair
The Snowman on the Moor,
Complaint of the Crazed Queen,
Pursuit,
Mad Maudlin,
Metamorphosis,
Sow,
On the Plethora of Dryads,
On the Difficulty of Conjuring
Up a Dryad,

Resolve,
Dream of the Hearse-Driver,
Dream with ClamDiggers,
Black Rook in Rainy Weather,
November Graveyard,
The Lady and the Farthenware
Head,
Doomsday.

Monologue at 3 a.m.
Strumpet Song,
The Glutton,
Two Sisters of Persephone,
Ella Mason and Her
Eleven Cats,

Vanity Fair,
Tinker Jack and the Tidy Wives,
Apotheosis,
Mad Girl's Love Song,
Recantation,
Epitaph for Fire and Flower,
Go Get the Goodly Squab,
Touch and Go,
Soliloquy of the Solipsist,

Two Lovers and a Beachcomber
by the Real Sea,
Natural History,
Aerialist,
Pigeon Post,
Lament,
Temper of Time,

All the Dead Dears,

--- Collected Poems (Ed. T. Hughes), London & Boston 1981

2. Bibliographien

Homberger, E. A Chronological Checklist of the Periodical
Publications of Sylvia Plath; Exeter University,
1970

Lane, G. & Stevens, M. Sylvia Plath: A Bibliography;Metuchen
(New Jersey), 1978

Northouse, C. et al. Sylvia Plath and Anne Sexton: A Reference
Guide; Boston, 1974

---

1 & 2 Diese Angaben nach Lane, G. & Stevens, M., a.a.O.,1978

3. Sekundärliteratur

Abercombie, D. "A Phonetician's View of Verse Structure"; Linguistics,6,1964,5-13 (abgedruckt in: Studies in Phonetics and Linguistics, London, 1965,16-25)

Aird, E. Sylvia Plath; Edinburgh,1973

Allen, Ch. "Cadenced Free Verse"; College English,9, 1948,195-199

Alvarez, A. The Shaping Spirit; London, 1958

--- "Sylvia Plath: the Cambridge Collection"; Homberger, E. et al. (eds),197o,299-3o3

--- The Savage God; London, 1971

--- "Publish and be damned"; The Observer, o1.1o.1971

--- "Sylvia Plath. The Road to Suicide"; The Observer, 14.11.1971,25

--- "Reply (to Ted Hughes' letter)"; The Observer, 21.11.1971

Arnold, H.L. & Sinemus, V. (eds) Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft (Bd. I: Literaturwissenschaft); München, 1973

Asmuth, B. "Klang - Metrum - Rhythmus"; in: Arnold, H.L. & Sinemus, V. (eds), 1973,2o8-227

Austerlitz, R. "Parallelismus"; Poetics Poetyka Poètika, Bd. I,1966, Davie, D. et al. (eds), Warschau/Den Haag

Bailey, J. "The Stress Meter of Goethe's 'Der Erlkönig'"; Language and Style, 2,4,1969, 339-352

--- "Some Recent Developments in the Study of Russian Versification"; Language and Style, 5,3,1972,155-191

--- Towards a Statistical Analysis of English Verse. The Iambic Tetrameter of 1o Poets; Den Haag/Paris, 1973

--- "Linguistic Givens and their Metrical Realizations in a Poem by Yeats"; Language and Style, 8,1,1975,21-33

Bailey, R.W. "Towards the Integrity of Stylistics: Symbiosis vs Parasitism"; Kachru, B.B. und Stahlke, H. (eds), 1972, 97-101

Barnard, C.K. Sylvia Plath; Boston, 1978

Barnes, M & Esau, H. "English Prosody Reconsidered"; Language and Style, 11,4,1978, 212-222

Beaver, J.C. "A Grammar of Prosody"; College English, 29,4,1968, 310-321 (abgedruckt in: Freeman, D.C. (ed), 1970, 427-448)

Benary, P. Rhythmik und Metrik; Köln, 1967

Borgen, A. "Poesie zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft"; Linguistische Berichte,17,1972, 1-11

Broe, M.L. Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath; Columbia/London, 1980

Butscher, E. "In Search of Sylvia: an Introduction"; Sylvia Plath: the Woman and the Work, Butscher, E.(ed.),1977,3-29

--- Sylvia Plath: Method and Madness; New York, 1976

Calderwood, J.J.& Toliver, H.E. (eds) Perspectives on Poetry; New York, 1968

Chapman, R. Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics; London, 1973

Chatman, S. "Robert Frost's 'Mowing': an Inquiry into Prosodic Structure"; Kenyon Review,18, 1956, 421-451

--- A Theory of Meter; Den Haag, 1965

--- "On the Theory of Literary Style"; Linguistics, 27,1966,13-25

---(ed) Literary Style: a Symposium; London/ New York, 1971

Chatman, S. & Levin, S.R. (eds) Essays on the Language of Literature; New York, 1967

--- "Linguistik und Poetik"; in: Ihwe, J. (ed), 1971/72, Bd. II/I, 1,75-91 (engl. Original: "Linguistics and Poetics"; Preminger, A. et al. (eds), 1974 (erw. Ausgabe), 450-457)

Chisholm, D. "Lexicality and German Derivational Suffixes: a Contribution to the Magnusson/Ryder Theory of Prosody"; Language and Style, 6,1,1973,27 - 38

Chisholm, D. "Generative Prosody and English Verse"; Poetics,6,1977,111-154

Claire, W.F. "That Rare, Random Descent: the Poetry and Pathos of Sylvia Plath"; The Antioch Review,26,1966,552-560

Clauß, G. & Ebner, H. Grundlagen der Statistik für Psychologen, Pädagogen und Soziologen; Thun/Frankfurt, ?1977

Cohen, J.M. Poetry of this Age (1908-1958); London,1960

Culler, J. "Jakobson and the Linguistic Analysis of Literary Texts"; Language and Style, 5, 1,1973,53-66

--- Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature; London, 1975

Czerny, Z. "Le vers libre et son art structural"; Poetics Poetyka Poètika I, Davie D. et al. (eds), Warschau/Den Haag, 1961,249-279

Davie, D. Articulate Energy; London,1965

Devine, A.M. & Stephens, L.D. "The Abstractness of Metrical Patterns: Generative Metrics and Explicit Traditional Metrics"; Poetics,16,1975, 411-430

Dijk, T.A. "Some Problems of Generative Poetics"; Poetics, 2,1971, 5-35

Diller, H.J. Metrik und Verslehre; Düsseldorf, 1978

Dodsworth, M. (ed) The Survival of Poetry; London, 1970

Doležel, L. & Kraus, S. "Prague School Stylistics"; in: Kachru, B.B. & Stahlke, H. (eds), 1972,37-48

Doležel, L. & Bailey, R.W. (eds) Statistics and Style; New York, 1969

Eaton, T. (ed) Poetries: their Media and Ends. A Collection of Essays by Richards, I.A., Published to Celebrate his 80th Birthday; Den Haag,1974

Elwert, W.T. Italienische Metrik; München,1968

Empson, W. Seven Types of Ambiguity; London,1953

Enkvist, N.E. Linguistic Stylistics; Den Haag,1973

Enzensberger, H.M. Museum der modernen Poesie; Frankfurt,196o

Ern, L. Freivers und Metrik. Zur Problematik der englischen Verswissenschaft; Diss. Freiburg,1968

Fein, R.J. Robert Lowell; New York,197o

Fokkema, D. Comparative Poetics; Amsterdam,1976

Fónagy, J. "Communication in Poetry"; Word,17, 1961,194-218

Fowler, R. (ed) Essays on Style and Language. Linguistic and Critical Approaches to Literary Style; London,1966

--- "Structural Metrics"; Linguistics,27, 1966,49-64

--- "Metrics and the Transformational-Generative Model"; Lingua, 38,1976,21-36

Fraser, G.S. Metre, Rhythm and Free Verse; London, 197o (= The Critical Idiom,8)

Freeman, D.C. "On the Primes of Metrical Style"; Language and Style,1,1968,63-1o1 (abgedruckt in: Freeman, D.C.,197o, 448-491)

--- "Metrical Position Constituency and Generative Metrics"; Language and Style, 2,3,1969,195-2o6

--- (ed) Linguistics and Literary Style; New York, 197o

--- "Current Trends in Metrics"; in: Kachru, B.B. und Stahlke, H. (eds),1972,67-81

Friedrich, H. Die Struktur der modernen Lyrik von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts; Hamburg,1967

Friedrich, W.H. und Killy, W. (eds) Fischer Lexikon Literatur II; Frankfurt,1965

Fucks, W. — Mathematische Analyse von Sprachelementen, Sprachstil und Sprachen; Köln/Opladen, 1955

Fuller, J. — The Sonnet; London, 1972 (= The Critical Idiom,26)

Garvin, P.L. (ed. und trans.) — A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style; Washington, D.C.,1958

Graves, R. — The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth; London,1952

Gross, H. — Sound and Form in Modern Poetry; Ann Arbor, 1964

--- (ed) — The Structure of Verse. Modern Essays on Prosody; New York, 1966

Grotjahn, R. — Linguistische und statistische Methoden in Metrik und Textwissenschaft; Diss. Bochum,1979

Guéron, J. — "The Meter of Nursery Rhymes; an Application of the Halle-Keyser Theory of Meter"; Poetics,12,1974,73-111

Gunzenhäuser,R. Kreuzer, H.(eds.) — Mathematik und Dichtung, München, ^{4}1971

Halle, M. — "On Meter and Prosody"; in: Bierwisch,M. /Heidolph, K.E.(eds.), Progress in Linguistics, Den Haag, 1970 (^{1}1968), 64 - 80

Halle, M. & Keyser, S.J. — "Chaucer and the Study of Prosody"; College English, 28,3,1966,187-219 (abgedruckt in: Freeman, D.C. (ed), 1970,366-426

--- — English Stress: its Form, its Growth and its Role in Verse; New York, 1971

--- — "Der jambische Pentameter"; in: Ihwe, J. (ed), 1971-1972, 86(1058)-107(1079)(engl. Original in: Versification.Major Language Types; Wimsatt, W.K. (ed), New York, 1972, 217-237)

Halle, M. & Keyser, S.J.	"Illustration and Defense of a Theory of the Iambic Pentameter"; College English, 33,2,1971, 154-176
Halliday, M.A.K.	"The Linguistic Study of Literary Texts"; Proceedings of the 9th International Congress of Linguists, Den Haag/London/ Paris,1964,3o2-3o6
Halliday, M.A.K. und McIntosh	Patterns of Language; London,1966
Halpern, M.	"On the Two Chief Metrical Modes in English"; PMLA, 77,1962,177-186
Hamer, E.	The Meters of English Poetry; London, 193o
Harding, D.W.	Words into Rhythm. English Speech Rhythms in Verse and Prose; Cambridge, 1976
Hardwick, E.	"On Sylvia Plath"; The New York Review of Books, 17,2,1971,3-6
Hardy, B.	"The Poetry of Sylvia Plath"; in: Dodsworth, M. (ed), 197o,164-192
Hascall, D.L.	"Some Contributions to the Halle-Keyser Theory of Prosody"; College English, 3o,5,1969,357-365
---	"Trochaic Meter";, College English, 33,2,1971,217-226
---	"Triple Meter in English Verse"; Poetics, 12,1974,49-71
Hawkes, T.	Metaphor; London, 1972 (=The Critical Idiom,25)
Häublein, E.	The Stanza; London,1978 (=The Critical Idiom,38)
Hemphill, G.	Discussion of Poetry: Rhythm and Sound; Boston,1961
Hendren, J.W.	A Study of Ballad Rhythm; Princeton,1936
Hendricks, W.O.	"Linguistic Contributions to Literary Science"; Poetics,7,1973,86-1o2
Herdan, G.	"The Mathematical Theory of Verse"; Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung, 22,1969,225-234

Herrnstein Smith, B. — Poetic Closure. A Study of how Poems end; Chicago/London,1970

Hill, A.A. — "A Phonological Description of Phonetic Ornaments"; Language and Style, 2,2,1969, 99-123

Hofmann, J.B. & Rubenbauer, H. — Wörterbuch der grammatischen und metrischen Terminologie; Heidelberg,1963

Holbrook, D. — Sylvia Plath: Poetry and Existence; London,1976

Höllerer, W. (ed) — Theorie der modernen Lyrik; 3 Bde, Reinbeck,1965

Homberger, E. et al. (eds) — The Cambridge Mind; Boston,1970

Hopkins, G.M. — Poems (Gardner, W.H.: ed); New York/London,1948

--- — The Journals and Papers (House, H.: ed); London,1959

Hruschovski,B. — "On Free Rhythms in Modern Poetry" in: Sebeok, Th.A. (ed),1960,173-190

Hughes, T. — "Sylvia Plath"; Poetry Book Society Bulletin, 44,1965,1-2

--- — Poetry in the Making; London,1969

--- — "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems"; in: Newman, Ch. (ed),1970, 187-195

--- — "Sylvia Plath's 'Crossing the Water': Some Critical Reflections"; Critical Quarterly, 13,2,1971,165-171

Ihwe, J. (ed) — Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven; 3 Bde, Frankfurt, 1971/1972

--- — "On the Foundations of 'Generative Metrics'"; Poetics, 16,4,1975,367-400

Jäger, S. (ed) — Linguistik und Statistik; Braunschweig,1972

Jakobson, R. — "Grammatical Parallelism and its Russian Facet"; Language, 42,2,1966,399-429

--- — "Linguistics and Poetics"; in: Sebeok, Th.A. (ed), 1960,350-377

Jakobson, R. & Lotz, J. — "Axiome eines Versifikationssystems, am mordwinischen Volkslied dargelegt"; in: Ihwe, J. (ed), 1971/1972, Bd. 3, 78-85 (engl. Original: "Axioms of a Versification System, Exemplified by the Mordvinian Folksong" in: Acta Instituti Hungarici Universitatis Holmiensis, Series B, Linguistica I, Stockholm, 1952,5-13)

Jones, A.R. — "Necessity and Freedom: the Poetry of Robert Lowell, Sylvia Plath and Anne Sexton"; Critical Quarterly, 7,1,1965,11-3o

Jump, J.D. — The Ode; London,1974 (=The Critical Idiom,3o)

Kachru, B.B. & Stahlke, H. (eds) — Current Trends in Stylistics; Edmonton/Champaign,1972

Kaemmerling, E. — "Die Irregularität der Regularität der Irregularität. Kritik der linguistischen Poetik"; Linguistische Berichte,19,1972,74-77

Kayser, W. — Das sprachliche Kunstwerk; Bern,1949

Ker, W.P. — Form and Style in Poetry; London,1928

Keyser, S.J. — "The Linguistic Basis of English Prosody"; in: Reibel, D.A. und Schane, S.A. (eds), 1969,379-394

--- — "Old English Prosody"; College English, 3o,5,1969,331-365

--- — "Reply"; College English,31,1,1969,74-8o

--- — "Wallace Stevens. Form and Meaning in Four Poems"; College English,37,6,1976, 578-598

--- — "Reply to Robert M. Brown (1977)"; College English,39,2,1977,223-226

Kiparsky, P. — "Stress, Syntax and Meter"; Language, 51,1975,576-58o

--- — "The Rhythmic Structure of English Verse"; Linguistic Inquiry, 8,1977,189-247

Klein, W. "Critical Remarks on Generative Metrics"; Poetics,12,1974,29-48

Kloepfer, R. "Vers libre - Freie Dichtung"; Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1,3,1971,81-1o6

Koch, W.A. Varia Semiotica; Hildesheim/New York,1971

Kroll, J. Chapters in a Mythology: the Poetry of Sylvia Plath; New York,1976

Küper, C. "Möglichkeiten und Grenzen der generativen Metrik"; Linguistische Berichte,27, 1973,8-4o

Lane, G. Sylvia Plath. New Views on her Poetry; Baltimore/London,1976

Leech, G.N. "This Bread I Break: Language and Interpretation"; A Review of English Literature, 6,2,1965,66-75

--- A Linguistic Guide to English Poetry; London,1969

Levin, S.R. "Poetry and Grammaticalness"; Proceedings of the 9th International Congress of Linguists, Den Haag/London/Paris,1964, 3o8-314

--- "External and Internal Deviation in Poetry"; Word , 21,2,1965,225-239

--- Linguistic Structures in Poetry; Den Haag/London,1962

Levý, J. "Generative Poetik"; in: Ihwe, J. (ed), 1971/1972,554-567 (Original:"Generative Poetics". Beitrag zur 2. Internationalen Semiotik-Konferenz, Kazimierz nad Wisla (Polen),1966)

Lewis, C.S. "Metre"; A Review of English Literature, 1,1,196o,45-5o

Lotmann, Y.M. Analysis of the Poetic Text; Ann Arbor, 1976 (russ., Leningrad,1972)

Luecke, J.M. "Measuring the Rhythmic Variations of Old English Meter"; Language and Style, 8,2,1975,95-11o

Luelsdorff, Ph.A. "Wiederholung und Reim in der generativen Phonologie"; Jahrbuch für Internationale Germanistik, 1,1,1969,61-77 (engl. Original in: Linguistics,44,1968-75-9o)

Lunt, H.G. (ed) Proceedings of the 9th International Congress of Linguists, Den Haag/London/Paris,1964

Lynch, J.J. "The Tonality of Lyric Poetry: an Experiment in Method"; Word,9,3,1953,211-224

Magnusson, K. "Rules and Observations in Prosody: Positional Level and Base"; Poetics, 12,74,143-154

Magnusson, K. & Ryder, F.G. "The Study of English Prosody: an Alternative Proposal"; College English, 31,8,197o,789-82o

--- "Second Thoughts on English Prosody"; College English,33,2,1971,198-216

Malof, J. A Manual of English Meters; (Bloomington, Ind., und London,197o)

Masson, D.I. "Vowel and Consonant Patterns in Poetry"; Journal of Aesthetics and Art Criticism,12,1953/1954,213-227

--- "Sound Repetition Terms"; Poetics Poetyka Poëtika I, 1961,189-199

Melander, I. The Poetry of Sylvia Plath: a Study of Themes; Stockholm,1972

Messing, G.M. "The Linguistic Analysis of some Contemporary Nonformal Poetry"; Language and Style, 2,4,1969,323-329

--- "Structuralist Analysis of Poetry: some Speculations"; Lingua, 49,1979,1-1o

Mitchell, R. "Towards a System of Grammatical Scansion"; Language and Style, 3,1, 197o,3-28

Mosher, H.F.,Jr "Organic Form in Gerard Manley Hopkin's 'Hurrahing in Harvest': a Linguistic Reading"; Language and Style, 2,2,1969, 172-189

Motekat, H. — Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert; Bonn/Frankfurt,1962

Mukařovský, J. — "Standard Language and Poetic Language"; in Garvin, P.L. (ed), 1958,17-3o

--- — Kapitel aus der Poetik; Frankfurt,1967

Napoli, D.J. — "A Note on Synalepha and Stress Maxima"; Poetics,16,1975,4o1-41o

Newman, Ch.(ed) — The Art of Sylvia Plath: a Symposium; London,197o

Newton, R.P. — "Vokallänge und Vokalgleichklang als rhytmische Antriebs- und Gestaltungsmomente"; Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1,3,1971, 39-58

--- — "Trochaic and Iambic"; Language and Style,8,2,1975,127-156

Nguyen, T.B. — "A Stylistic Analysis of Sylvia Plath's Semantics"; Language and Style,11,2,1978, 69-81

Nims, J.F. — "The Poetry of Sylvia Plath: a Technical Analysis"; in: Newman, Ch.(ed),197o,136-152

Nowottny, W. — The Language Poets Use; London,1962

Dettle, P. — "Sylvia Plath's Last Poems"; Balcony,3,1965,47-5o

Domen, U. — Linguistische Grundlagen poetischer Texte; Tübingen,1973

Orr, O. (ed) — The Poet Speaks; London,1966

Ostriker, A. — "'Fact' as Style: the Americanization of Sylvia"; Language and Style,1,3,1968, 2o1-212

Owen, G. — "Sylvia Plath. The Colossus and Other Poems"; Books Abroad,37, 1963, 2o9

Pace, G.B. — "The two Domains: Metre and Rhythm"; PMLA,76,1961,413-419

Pasco, S. — The Three Dimensions of English Prosody; Diss. Ann Arbor,1977

Perloff, M. — "Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath"; Journal of Modern Literature,1,197o,57-74

Perloff, M. "Extremist Poetry: Some Versions of the Sylvia Plath Myth"; Journal of Modern Literature,2,1972, 581-588

Platz-Waury, E. (ed) Moderne englische Lyrik: Interpretation und Dokumentation; Heidelberg,1978

Plett, H.F. Textwissenschaft und Textanalyse; Heidelberg,1975

- - - einführung in die rhetorische textanalyse,Hamburg,^{2}1973

Posner, R. "Strukturalismus in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires 'Les chats'"; in: Ihwe, J. (ed),1971/72,Bd.2.1,1,224 - 266

Preminger, A. et al. (eds) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics; Princeton,1974, (erw. Ausg.)

Quirk, R. Essays on the English Language; London,1968

Reibel, D.A. & Schane, S.A. (eds) Modern Studies in English; Englewood Cliffs (New Jersey),1969

Raith, J. Englische Metrik; München,1962

Roethke, Th. "Some Remarks on Rhythm"; Poetry, 97,1,1960,35-46

Rosenthal, M.L. The Modern Poets. A Critical Introduction; New York,1960

--- The New Poets; New York,1967

Ruwet, N. "Grenzen der linguistischen Analysen in der Poetik"; in: Ihwe, J. (ed),1971/72, Bd. 2.1,267-284 (französ. Original: 'Limites de L'analyse linguistique en poétique"; Langages,12,1968,56-70)

Ryder, F.G. "How Rhymed is a Poem?"; Word,19, 1963,310-321

--- "Vowels and Consonants as Features of Style. Some Poems of Goethe and Klopstock"; Linguistics,37,1967,89-110

Salamon, L.B. "'Double, Double': Perception in the Poetry of Sylvia Plath"; Spirit,38, 1970,34-39

Schädlich, H.J. "Über Phonologie und Poetik"; Jahrbuch für Internationale Germanistik,1,1,1969,44-6o (abgedruckt in: Ihwe, J. (ed),1971/1972, Band 3, 42-6o)

Schultz, H. "Methoden und Aufgaben einer zukünftigen Metrik"; Sprache im technischen Zeitalter,41,1972,27-51

Scott, A.F. Close Readings; London,1974

Scripture, E.W. Grundzüge der englischen Verswissenschaft; Marburg,1929

Scully, J. (ed) Modern Poets on Modern Poetry; London/Glasgow,1966

Sebeok, Th.A. (ed) Style in Language; Cambridge, Mass., 196o

Sebeok, Th.A. et al. (eds) Current Trends in Linguistics; Den Haag etc. Bde 1 (1968), 1o (1973), 11 (1973), 12 (1974)

Shapiro, K. & Beum, R. A Prosody Handbook; New York,1965

Shukman, A. Literature and Semiotics. A Study of Writings of Yuri M. Lotman; Amsterdam,1977

Sigmund, E. "Sylvia in Devon"; in: Butscher, E. (ed), 1977,1oo-1o7

Sledd, J. "Old English Prosody: a Demurrer"; College English, 31,1,1969,71-74

Smith, P. "Architectonics: Sylvia Plath's Colossus"; Ariel, 4,1973,4-21

Spillner, B. Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik; Stuttgart,1977

Staiger, E. Grundbegriffe der Poetik; Zürich,1961 (^{1} 1946)

Standop, E. "Die Metrik auf Abwegen"; Linguistische Berichte, 19,1972,1-19

Steiner, G.	Language and Silence; London,1967
---	"In Extremis"; in: Homberger, E. et al. (eds), 197o,3o3-3o7
Steiner, N.H.	A Closer Look at Ariel; London,1974
Sumera, J.	"Rhythm,Syntax and Verse Structure"; in: Kachru, B.B. und Stahlke, H. (eds),1972,143-161
Tarlinskaya, M.G. & Teterina, L.M.	"Verse - Prose - Metre"; Linguistics,129,1974,63-86
Thompson, J.	The Founding of English Metre; New York/London,1961
Tindall, W.Y.	The Literary Symbol; New York,1955
Trager, G.L. & Smith, H.L.,Jr	An Outline of English Structure; Washington, 1966
Ullmann, S.(ed)	Language and Style; Oxford,1964
Uroff, M.D.	Sylvia Plath and Ted Hughes; Urbana/Chicago/London,1977
Wellek, R. & Warren, R.	The Theory of Literature; London,1949
Werth, P.	"Jakobson's Analysis of Verbal Poetry"; Journal of Linguistics,12,1,1976,21-73
Wilson, P.	"Reading a Poem Metrically: a Discussion of the Practical Implications of Using the Halle-Keyser System"; Language and Style,12,3,1979,146-157
Wimsatt, W.K.	"The Rule and the Norm: Halle and Keyser on Chaucer's Meter"; College English, 31,8,197o,774-788
Wimsatt, W.K. & Beardsley, M.C.	"The Concept of Meter: an Exercise in Abstraction"; PMLA,74,5,1959, 588-598
Yule, G.U.	The Statistical Study of Literary Vocabulary; Cambridge,1944
Žirmunskij, U.	Introduction to Metrics; Den Haag,1966 (russ. Original: 1925)

Anhang 1

Konkordanz der Seitenzahlen in den Einzelausgaben und den Collected Poems

1) Ariel (A)

11 = 156
12 = 247 (Nr. 199)
13 = 262 (Nr. 213)
14 = 221
16 = 244
20 = 235
23 = 235
25 = 192
27 = 249
29 = 240 (Nr. 195)
30 = 196
36 = 239
38 = 243
40 = 240 (Nr. 196)
42 = 251
43 = 247 (Nr. 200)
45 = 224
47 = 172 (Nr. 153)
48 = 206
51 = 253
53 = 166
54 = 222
57 = 141 (Nr. 122
58 = 231
60 = 211
63 = 212
65 = 214
68 = 217
70 = 141 (Nr. 123)
71 = 187
73 = 255
74 = 262 (Nr. 214)
76 = 264
78 = 266
80 = 271
82 = 203
83 = 269
84 = 271
85 = 272
86 = 270

2) The Art of Sylvia Plath (ASP)

239 = 308
241 = 41
242 = 67
244 = 45
246 = 84
248 = 73

3) Crystal Gazer (CG)

1 = (-)
3 = 43
6 = (-)
7 = (-)
10 = 310
11 = 313
12 = 47 (Nr. 33)
13 = 321
14 = 47 (Nr. 32)
15 = 319
16 = 41
17 = 54
19 = 230 (= WT 24)
20 = 173 (= CW 52)
21 = 155 (= CW 17)
22 = 154 (= CW 58)
24 = 158 (= CW 47)
25 = 172 (= CW 63) (Nr. 1[illegible]2)
26 = 103
27 = 315
28 = 85

4) The Colossus (COL)

9 = 125
10 = 114
11 = 76
12 = 60
14 = 109
16 = 62
18 = 35
19 = 51
20 = 129

4) (cont.)

22 = 94
24 = 110
26 = 108
27 = 70
29 = 113
30 = 64
33 = 115
34 = 139
36 = 106
37 = 111

4) (cont.)

39 = 90
41 = 116
42 = 56
44 = 112
46 = 92
48 = 51
49 = 126
51 = 33
52 = 77
54 = 119
55 = 79
57 = 118
58 = 74
61 = 124
63 = 105
66 = 98
68 = 49
70 = 99
71 = 95
75 = 118
76 = 107
77 = 137
79 = 91
80 = 131
81 = 132
82 = 133
83 = 134 (Nr. 119,4)
84 = 134 (Nr. 119,5)
85 = 135
86 = 136

5) Crossing the Water (CW)

11 = 167
13 = 191
14 = 190 (Nr. 160)
15 = 169
17 = 155
19 = 152
21 = 163
23 = 189
24 = 168
26 = 162
27 = 174
30 = 158 (Nr. 141)
33 = 145
35 = 142 (Nr. 124)
36 = 130
37 = 158 (Nr. 140)
38 = 164
40 = 148 (Nr. 130)
41 = 148 (Nr. 131)
43 = 194
44 = 147
46 = 157
47 = 143
48 = 170
50 = 144
52 = 173
53 = 149
55 = 142 (Nr. 125)
57 = 195
58 = 154
60 = 153
61 = 237
63 = 172
64 = 190 (Nr. 161)

6) Letters Home (LH)

33 = (-)
36 = (-)
51 = (-)
79 = 302
82 = 304
110 = 315 ("Trio of Love Songs (1) = "Admonition")
111 = 313 ("Trio of Love Songs (2) = "Parallax")
111 = 314 ("Trio of Love Songs (3) = "Verbal Calisthenics")
136 = 318
156 = (-)
158 = 336
159 = (-)
225 = 22
226 = 26
238 = 29 ("Ode for Ted")
238 = (-) ("Song")
295 = 69

7) Lyonnesse (LY)

1 = 86
3 = 60
4 = 45
6 = 120
7 = 44
8 = 307
10 = 101
11 = 265 (= WT 12)
12 = 116
14 = 99
15 = 34
16 = 144 (CW 50)
17 = 193 (WT 25)
18 = 208 (am Ausg. WT 13)
20 = 65
22 = 58
24 = 164 (CW 38)
26 = 68
28 = 267 (WT 14)
30 = 258 (WT 13)
31 = "33 (WT 30)

8) Winter Trees (WT)

11 = 257 (Nr. 209)
12 = 265
13 = 258
14 = 267
16 = 259
17 = 242
20 = 209
22 = 201
24 = 230
25 = 193
26 = 268
28 = 236
30 = 233
31 = 252
33 = 205
34 = 227
37 = 215
39 = 257 (Nr. 208)
40 = 176

Anhang 2

Liste der 235 zur Analyse vorliegenden Gedichte mit Erstveröffentlichungs- und Abfassungsdaten sowie den Kommentaren in der Sekundärliteratur

Abkürzungen

A	Plath, S., Ariel, London, 1965
Aird	Aird, E., Sylvia Plath, Edinburgh, 1973
am.Ausg.	amerikanische Ausgabe
angen.Dat.	angenommenes Datum
AS	Arts in Society
ASP	Newman, Ch. (ed.), The Art of Sylvia Plath, London, 1970
Barnard	Barnard, C.K., Sylvia Plath, Boston, 1978
Broe	Broe, M.L., Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath, Columbia/London, 1980
Butscher, Method	Butscher, E., Sylvia Plath: Method and Madness, New York, 1976
CG	Plath, S., Crystal Gazer, London, 1971
ChR	Chelsea Review
COL	Plath, S., The Colossus, London, 1960
CQ	Critical Quarterly
CR	Cambridge Review
CSM	The Christian Science Monitor
CW	Plath, S., Crossing the Water, London, 1971
E	Encounter
GR	Grécourt Review
HR	Hudson Review
Hughes, "Notes"	Hughes, T., "Notes on the Chronological Order of Sylvia Plath's Poems", in: ASP, 187-195
KR	Kenyon Review
Kroll	Kroll, J., Chapters in a Mythology: The Poetry of Sylvia Plath, New York, 1976
LH	Plath, S., Letters Home. Correspondence 1950-1963, edited and with commentary by A. Schober-Plath, New York, 1975
LM	London Magazine

NMQ	New Mexico Quarterly
NOPJ	The New Orleans Poetry Journal
NSt	The New Statesman
NY	The New Yorker
NYRB	New York Review of Books
PR	Partisan Review
SewR	Sewanee Review
SR	Smith Review
TLS	The Times Literary Supplement
TQ	Texas Quarterly

Nachtrag:

CP	Plath, S.: Collected Poems (edited with an introduction by Ted Hughes), London & Boston 1981

NB. Bei den Gedichten, deren Seitenzahlen in CP angegeben sind, handelt es sich um jene, die ursprünglich der Arbeit als Anhang beigefügt waren.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Above the Oxbow (CP 87)	CSM, 4. 5. 1959, 8/ zw. 1956 u. 1959	(vgl. Kap. 1.7 CP: abgef. 1958)[1]
Admonition (LH 10) (CP 15) (u. d. T. "A Trio of Love Songs (3))"	LH, 1975/ 30. 4. 1953	LH, 10
Admonitions (CG 15) (CP 319)	SR, Spring 1954, 23/ 1950 - 51	Barnard, 36
Aerialist (CP 331)	CR, 7. 2. 1969, 244/ 1956 - 57	(angen. Dat. CP: vor 1956)[2]
Aftermath (COL 29) (CP 113)	AS, Fall 1959, 66/ 1958 - 59	Hughes, "Notes", 191
Alicante Lullaby (CG 3) (CP 43)	CG, 1971/1956	CG, 3 u. Butscher, Method, 191
All the Dead Dears (COL 27) (CP 70)	GR, 1. 11. 1957, 36/ Frühjahr 1956	Hughes, "Notes", 188
Amnesiac (Am Ausg. WT 19) (CP 232)	NY, 39, 3. 8. 1963, 29/ 1962	(angen. Dat. CP: 21. 10. 1962[3]
Among the Narcissi (CW 64) (CP 190)	NY, 39, 3. 8. 1963, 29/ 1960 - 61	Hughes, in CW: "Note", u. Barnhard 58. CP: 5. 4. 1962.[4]
Apotheosis (u. d. T. "To a Jilted Lover", CP 309)	The Lyric, Winter 1956 10/1955	(aufgrund des komplexen Endmarkierungsschemas, das in Phase II nicht auftritt, in Phase I eingeordent; CP: abgef. vor 1956)
Apparel for April (LH 156)	LH, 1975/Jan. 1955	LH, 157
An Appearance (CW 23) (CP 189)	TLS, 20. 1. 1966, 42/ 1962	(angen. Dat.; vgl. jedoch Barnard, 58 u. Hughes, in CW: "Note") (CP: 4.4.1962)[5]
The Applicant (A 14) (CP 221)	LM, New Series 2. Jan. 1963, 15/ Sept.-Okt. 1962	Butscher, Method, 328
Apprehensions (CW 57) (CP 195)	NY, 47, 6. 3. 1971, 37/ 1962	(angen. Dat.; vgl. "An Appearance") (CP: 28.5. 1962)
Ariel (A 36) (CP 239)	The Review, 9. Okt. 1963, 12/27. 10. 1962	Butscher, Method, 329
The Arrival of the Bee Box (A 63) (CP 212)	Atlantic, 211, Apr. 1963, 70/Herbst 1962	Hughes, "Notes", 194

[1] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[2] Fällt mit dieser Datierung in Phase I.

[3] Bestätigt Datierung.

[4] Auch mit dieser Datierung bleibt das Stück in Phase III.

[5] Fällt mit dieser Datierung in Phase III.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Balloons (A 80) (CP 271)	A, 1965/Feb.1963	Hughes, "Notes", 195
Battle Scene From the Comic Operatic Fantasy 'The Seafarer' (ASP 246) (CP 84)	TLS, 31.07.1969,855/1957	ASP, 247
The Beast (COL 83) (CP 134)	COL, 1960/Ende 1959	Hughes, "Notes", 192
The Beekeeper's Daughter (COL 75) (CP 118)	KR, 22,Autumn 1960, 595/1958-59	Hughes, "Notes, 190
The Bee Meeting (A 60) (211)	LM, New Series 3,Apr. 1963,24/Okt. 1962	Hughes, "Notes, 194
The Beggars (CG 12)(CP 47)	ChR, 7,May 1960,70/1956	CG, 12
Berck-Plage (A 30) (196)	LM , New Series 3,June 1963,26/Juli 1962	Hughes, "Notes", 194
A Birthday Present (A 48) (CP 206)	CQ, 5, Spring 1963,3/ Sept.-Okt. 1962	Butscher, Method, 328, u.Hughes, "Notes", 194
Bitter Strawberries (CP 299)	CSM, 11.08.1950,17/1950	(angen.Dat.; CP: vor 1956)
Blackberrying (CW 24) (CP 168)	NY, 38, 15.09.1962,48/ Sept. 1961	Butscher, Method, 280
Black Rook in Rainy Weather (COL 42) (CP 56)	Granta, 51,18.05.1957 9/1956-57	(angen. Dat.; in Cambridge abgef. CP: 1956)
Blue Moles (COL 49) (CP 126)	CQ, 2,Summer 1960,156/ Herbst 1959	Hughes, "Notes" 191
Brasilia (WT 13) (CP 258)	The Review, 9,Oct.1963 15/1962	(angen.Dat., CP: 01.12.1962)[1]
The Bull of Bendylaw (COL 26) (CP 108)	Horn Book, 35,April 1959, 148/1956-57	(angen.Dat., CP: 1959)[2]
The Burnt-out Spa (COL 77) (CP 137)	COL, 1960/Ende 1959	Hughes, "Notes" 191
By Candlelight (WT 28) (CP 236)	NY, 47,06.03.1971,37/ 1962	(angen.Dat.; vgl. Hughes, in WT: "Note",7, CP: 24.1[illegible]. 1962)[3]

[1] Bestätigt Datierung.

[2] Die Neudatierung ändert die Phasenzugehörigkeit des Stückes nicht: Phase II, 1956-1959.

[3] Bestätigt Datierung.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Candles (CW 41) (CP 148)	The Listener, 64,17.11. 1960,877/1960	(angen.Dat.; vgl. jedoch Butscher, Method,270, der Sommer 1961 als Abfassungszeit angibt. CP: 17.10. 1960)
Channel Crossing (LH 226) (CP 26)	LH, 1975/09.03.1956	LH, 226
Child (WT 12) (CP 265)	NSt, 65,03.05.1963 683/Jan.-Feb.1963	LY, 11
Childless Woman (WT 16) (259)	E, 21,Oct.1963,50/ 1962	(angen.Dat., CP: 01.12.1962)
Circus in Three Rings (CG 13) (CP 321)	SR, Fall 1954,18/ 1951-52	Barnard,36
The Colossus (COL 20) (CP 129)	KR, 22,Autumn 1960,596/ 1958-59	Hughes, "Notes", 190
The Companionable Ills (COL 65) (CP 105)	The Spectator, 202,30. 01.1959,163/1957-58	(angen.Dat.; vgl. Aird,16, CP: 1958)
Complaint of the Crazed Queen (u.d.T.: "The Queen's Complaint CP 28)	TLS, 31.07.1969,855/ 1956	TLS, 855
Contusion (A 84) (CP 271)	The Observer, 17.02.1963, 23/Feb.1963	Hughes, "Notes", 195
The Courage of Shutting Up (WT 20) (CP 209)	NY, 47,06.03.1971,36/ Sommer-Herbst 1962	(angen.Dat.; vgl. Hughes, in WT: "Note",7. CP: 02. 10.1962
The Couriers (A 12) (CP 247)	LM, New Series 3,Apr. 1963,30/Okt.-Nov.1962	Barnard, 75
Crossing the Water (CW 14) (CP 190)	The Observer, 23.09.1962, 25/Sommer-Herbst 1961	Butscher, Method, 280. CP: 04.04.1962
Crystal Gazer (CG 17) (CP 54)	CG, 1971/Sommer-Herbst 1956	Butscher, Method, 200
Cut (A 23) (CP 235)	LM, New Series 3,Apr. 1963,28/Herbst 1962	Hughes, "Notes", 194, u.Butscher, Method, 328
Daddy ($A_2$54) (CP 222)[2]	E, 21, Oct.1963,52/ Herbst 1962	Hughes, "Notes", 194, u. Butscher, Method, 328
Danse Macabre (CP 320)	SR, Spring 1955,12/ 1954-55	(angen.Dat., CP: vor 1956)

[1] Auch mit dieser Datierung gehört das Stück noch der dritten Phase an.

[2] Im "Index of Titles and First Lines" (343ff.) nicht erwähnt, wohl aber im Inhaltsverzeichnis unter der Nr. 183.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Dark House (COL 81) (CP 132)	COL, 1960/Ende 1959	Hughes, "Notes" 192
Dark Wood, Dark Water (CP 127)	CSM, 17.12.1959,12/ zw.1956 u.1959	(angen.Dat., CP: 1959[1]
Death & Co. (A 38) (CP 254)	E, 21,Oct.1963,45/ Ok.-Nov.1962	Hughes, "Notes" 194, u. Butscher, Method, 328
The Death of Myth-Making (CP 104)	Poetry, 94,Sept.1959 370/1956-57	(angen.Dat., CP: 1958)[2]
Denouement (CP 326)	SR, Spring 1954,23/ 1953-54	(angen.Dat., CP: vor 1956)
Departure (COL 19, (CP 51)	The Nation 188,07.03. 1959,212/Sommer 1956	Hughes, "Notes" 188
The Detective (am.Ausg.WT 13) (CP 208)	LY, 1971/1962	LY, 18
Dialogue en Route (ASP 239) (CP 308)	SR, Spring 1955,12/ 1951-52	ASP, 240
The Disquieting Muses (COL 58) (CP 74)	LM, 6,March 1959,35/ 1967-58	Hughes, "Notes", 189
Doom of Exiles (LH 136) (CP 318)	LH, 1975/16.04.1954	LH, 136
Doomsday (CP 316)	SR, Spring 1953,22/ 1952-53	(angen.Dat., CP: vor 1956)[3]
Dream of the Hearse Driver (CG 10) (u.d.T. "The Dream", CP 310)	TLS, 31.07.1969,855/ 1954	TLS, 855 (vgl. jedoch Barnard, 36, die 1950-51 angibt)
Eavesdropper (am.Ausg.WT 25) (CP 260)	Poetry, 102,Aug.1963, 296/1961	(angen.Dat., CP: 15.10. u.31.12. 1962)[4]
Edge (A 85) (CP 272)	The Observer, 17.02. 1963,23/Feb.1963	Hughes, "Notes", 195
Electra on Azalea Path (LY 12) (CP 116)	HR, 13,Aut.1960,414/ 1958-59	Hughes, "Notes, 190
Ella Mason and her Eleven Cats (CP 53)	Granta, 60,10.11.1956, 25/1956	(angen.Dat.; in Cambridge abgef. CP: 1956)
Elm (A 25) (CP 192)	NY, 39,03.08.1963,28/ Apr.1962	Hughes, "Notes", 193
Epitaph for Fire and Flowers (ASP 244) (CP 45)	Poetry, 89,Jan.1957,237/ 1956	ASP, 245

[1] Bestätigt Datierung.

[2] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[3] (wie 2)

[4] Mit dieser Datierung fällt "Eavesdropper" der Phase IV, nicht der Phase III, zu.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Event (CW 43) (CP 194)	The Observer, 16.12.1962, 21/Mai 1962	Butscher, Method, 332
The Eye-Mote (COL 14) (CP 109)	ChR, 7,May 1960,71/ 1958-59	Hughes, "Notes", 190
Fable of the Rhodo-dendron Stealers (CG 26) (CP 103)	CG, 1971/1958	CG, 26
Face Lift (CW 17) (CP 155)	Poetry, 99,March 1962, 349/Frühjahr 1961	Butscher, Method, 267
Faun (COL 18) (CP 35)	(u.d.Titel "Metamorphosis") Poetry 89, Jan. 1957, 234/Frühjahr 1956	Hughes, "Notes" 188
The Fearful (CP 256)	The Observer, 17.02. 1963/Ende 1962	Butscher, Method, 334; CP: 06.11.1962[1]
Fever 103° (A 58) (CP 231)	Poetry 102, August 1963, 292/Sept.-Ok. 1962	Butscher, Method, 328
Fiesta Melons (CP 46)	CSM, 31.07.1959, 8/ Sommer 1956	Butscher, Method, 190
Finisterre (CW 15) (CP 169)	The Observer, 05.08. 1962, 14/1960	Butscher, Method, 280
Flute Notes from a Reedy Pond (COL 84) (CP 134)	TQ 3, Winter 1960, 120/ Ende 1959	Hughes, "Notes" 191
For a Fatherless Son (WT 33) (CP 205)	CQ 5, Summer 1963, 115/ 1962	(angen.Dat., CP: 26.09.1962)[2]
Frog Autumn (COL 70) (CP 99)	The Nation 188, 24.01. 1959,74/1957-58	Hughes, "Notes" 189
Full Fathom Five (COL 46) (CP 92)	Audience 6, Spring 1959, 34/1957-58	Hughes, "Notes", 189
Getting There (A 43) (CP 247)	E 21, Oct. 1963,47/Okt.-Nov. 1962	Butscher, Method, 328
The Ghost's Leave-taking (COL 39) (CP 90)	(u.d.Titel "Departure of the Ghost") SewR 67, Jul.-Sept. 1959, 446/	Hughes, "Notes" 189
Gigolo (WT 14) (CP 267)	NY 46, 21.11.1970, 54/ 1963	LY, 29
Go Get the Goodly Squab (CG 11) (CP 313)	Harper's 209, Nov.1954, 47/1950-51	LY, 11
Gold Leaves Shiver (LH 51)	LH, 1975/Okt. 1950	LH, 51
Gold Mouths Cry With the Green Young (LH 79) (CP 104)	LH, 1975/Okt. 1951	LH, 79

[1] Bestätigt Datierung.

[2] Bestätigt Datierung.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
The Goring (CG 14) (CP 47)	AS 1, Fall 1959, 66/ Sommer 1956	Butscher, Method, 191
Gulliver (A 42) (CP 251)	A, 1965/Okt.-Nov. 1962	Butscher, Method, 328
The Hanging Man (A 70) (CP 141)	A, 1965/1960	Butscher, Method, 331. CP: 27.06.60[1]
Hardcastle Crags (COL 16) (CP 62)	(u.d.Titel "Night Walk") NY 34, 11.10.1958,40/ Herbst-Winter 1956	Hughes, "Notes", 188
Heavy Women (CW 37) (CP 158)	Poetry, 99,March 1962, 350/Frühjahr 1961	Butscher, Method, 267
The Hermit at Outermost House (COL 57) (CP 118)	Audience, 6,Spring 1959, 36/1958-59	Hughes, "Notes, 190
I am Vertical (CW 26) (CP 162)	CQ, 3,Summer 1961, 140/ Frühjahr 1961	Butscher, Method, 267
In Midas' Country (LY 14) (CP 99)	LM, 6,Oct.1959,11/ 1958	LY, 14
In Plaster (CW 30) (CP 158)	LM, New Series 1, Feb. 1962,15/März 1961	Hughes, "Notes, 193
Insomniac (CW 21) (CP 163)	Cheltenham Festival Programme, 1961/Anfang 1961	Butscher, Method, 270
I Thought that I Could Not Be Hurt (LH 33)	LH, 1975/1946	LH, 33
I Want, I Want (COL 36) (CP 106)	PR, 26,Fall 1959,558/ 1957-58	(angen.Dat.; vgl. Aird,16.CP: 1958[2]
The Jailor (u.d.T. "The Jailer", CP 226)	E, 21,Oct.1963,51/1962	(angen.Dat., CP: 17.10.1962)[3]
Kindness (A 83) (CP 269)	The Observer, 17.02.1963, 23/Feb. 1963	Hughes, "Notes, 195
The Lady and the Earthenware Head (LH 295) (CP 69)	Pursuit, 1973/Feb.1957	LH, 295 u. Butscher Method, 230
Lady Lazarus (A 16) (CP 244)	E, 21,Oct.1963,49/Okt. 1962	Hughes, "Notes" 194
Lament (CG 27) (CP 315)	NOPJ, 1, Oct.1955,19/ 1951-52	CG, 27 u. Barnard 36
Last Words (CW 63) (CP 172)	CG, 1971 u. CW, 1971/ 1961	Barnard, 58

[1]Bestätigt Datierung.

[2]Bestätigt Datierung.

[3]Bestätigt Datierung

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Leaving Early (CW 33) (CP 145)	LM, New Series 1, Aug. 1961/1961	Barnard, 58
Lesbos (WT 34) (CP 227)	The Review, 9,Oct.1963, 17/Herbst 1962	Butscher, Method, 328
A Lesson in Vengeance (CP 80)	Poetry, 94,Sept.1959, 371/1958-59	(angen.Dat., CP: 1957)[1]
Letter to a Purist (CP 36)	TLS, 31.07.1969,855/ 1956	TLS, 855
Letter in November (A 51) (CP 253)	LM, New Series 3,Apr. 1963,29/1962	Butscher, Method, 328
A Life (CW 53) (CP 149)	The Listener, 65,04.05. 1961,776/1960-61	Barnard, 58 (vgl. jedoch Butscher, Method, 280, der Sommer/Herbst 1961 angibt. CP: 18.11. 1960).
Little Fugue (A 71) (CP 187)	E, 21,Oct.1963,50/ Sommer-Herbst 1961	Hughes, "Notes" 193, CP: 02.04.1962[2]
Lorelei (COL 22) (CP 94)	LM, 6,March 1959,34/ 1957-58	Hughes, "Notes, 189
Love Letter (CW 44) (CP 147)	Poetry, 99,March 1962, 350/1960-61	Barnard, 58
Lyonnesse (WT 30) (CP 233)	NY, 39,03.08.1963,28/ 1963	LY, 31
Mad Girl's Love Song (CG 7)	SR, Spring 1953,13/1951	CG, 13
Maenad (COL 82) (CP 133)	COL, 1960/Ende 1959	Hughes, "Notes", 192
Magi (CW 40) (CP 148)	NSt, 61,31.03.1961,514/ 1960	(angen.Dat., CP: 1960)[3]
Main Street at Midnight (u.d. Titel "Owl") LY 10 (CP 101)	The Spectator, 202, 13. 02.1959/1958	LY, 10
Man in Black (COL 54) (CP 119)	NY, 36, 09.04.1960,40/ 1958-59	Hughes, "Notes", 190
The Manor Garden (COL 9) (CP 125)	CQ, 2, Summer 1960, 155/ Ende 1959	Hughes, "Notes", 192
Mary's Song (WT 39) (CP 257)	LM, New Series 3, Apr. 1963/Herbst 1962	Barnard, 75
Maudlin (COL 48) (CP 51)	COL, 1960/1956	(angen.Dat.; wahrscheinlich in Cambridge abgef., CP: 1956)[4]

[1] Diese Datierung ändert die Phasenzugehörigkeit nicht.

[2] Auch mit dieser Datierung liegt das Stück in Phase III, ebenso wie "Crossing the Water".

[3] Bestätigt Datierung.

[4] Bestätigt Datierung.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Mayflower (LY 3) (CP 60)	LY, 1971/1955	LY, 3
Medallion (COL 61) (CP 124)	COL, 1960/1957-58	(angen.Dat., CP: 1959)[1]
Medusa (A 45) (CP 224)	A, 1965,Sept. 1962	Butscher, Method, 305
Memoirs of a Spinach Picker (CP 89)	CSM, 29.12.1959, 8/zw. 1956 u. 1959	(angen.Dat.; aufgrund des syllabischen Metrums in Phase II eingeordnet) (CP: 1958)
Metamorphoses of the Moon (LY 9) (CP 307)	LY, 1971/1953	LY, 9
Metaphors (COL 41) (CP 116)	(u.d.Titel "Metaphors for a Pregnant Woman") PR, 27, Summer 1960, 435/Ende 1959	(angen.Dat.)
Midsummer Mobile (CP 324)	CSM, 01.07.1959,8/zw. 1956 u. 1959	(angen.Dat., CP: vor 1956)[2]
Million Dollar Month	Million Dollar Month 1971/zw.1956 u. 1959	(angen.Dat., in CP erwähnt, vor 1956 abgef., CP 339)[3]
Mirror (CW 52) (CP 173)	NY, 39, 03.08.1963,29/ 1961	Barnard, 58
Miss Drake Proceeds to Supper (ASP 241) (CP 41)	Chequer, 11, Winter 1956-57/1956	ASP, 241
The Moon and the Yew Tree (A 47) (CP 172)	NY, 39, 03.08.1963, 29/ Apr.-Mai 1962	Hughes, "Notes", 193 (vgl. jedoch Butscher, Method, 280, der Sommer-Herbst 1961 angibt. CP: 22.10.1961)[4]
Moonrise (COL 66) (CP 89)	HR, 13, Autumn 1960, 416/1958-59	(angen.Dat.; vgl. Aird, 16. CP: 1958)[5]
Morning Song (A 11) (CP 156)	A, 1965/März 1961	Hughes, "Notes", 193
The Munich Mannequins (A 74) (CP 262)	NYRB, 2, 20.02.1964, 13/Jan. 1963	Hughes, "Notes", 195
Mushrooms (COL 34) (CP 139)	Harper's, July 1960,25/ Ende 1959	Hughes, "Notes" 191
Mussel Hunter at Rock Harbour (COL 71) (CP 95)	NY, 34, 09.08.1958,22/ Sommer 1957	Hughes, "Notes" 189

[1] Neudatierung ändert Phasenzugehörigkeit nicht.

[2] Fällt in Phase I; vgl. Kap. 3.3.12.

[3] Das Stück fällt somit in Phase I.

[4] Diese Neudatierung klassifiziert das Stück als der dritten Phase zugehörend, vgl. S. 142

[5] Bestätigt den angenommenen Abfassungszeitraum.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Mystic (WT 26) (CP 268)	NY, 39, 03.08.1963,28/ 1962-63	(angen.Dat., CP: 01.02.1963)[1]
Natural History (CP 71)	CR, 90, 07.02.1969, 244/1956-57	(angen.Dat.; wahrscheinlich in Cambridge abgef., CP: 1957)[2]
The Net Menders (CP 121)	NY, 36, 20.08.1960,36/ 1956-57	(angen.Dat.; aufgrund syllabischen Metrums in Phase II eingeordnet, CP: 1959)[3]
Nick and the Candlestick (A 40) (CP 240)	The Review, 9, Oct. 1963,13/Okt. 1962	Hughes, "Notes", 194
The Night Dances (A 27) (CP 249)	A, 1965/Okt.-Nov.1962	Hughes, "Notes" 194
Night Shift (COL 11) (CP 76)	COL, 1960/1957-58	Hughes, "Notes" 189
Notes on Zarathustra's Prologue (CG 6)	CG, 1971/1950-51	CG, 6
November Graveyard (CP 56)	Mademoiselle, 62, Nov. 1965,134/zw. 1956 u. 1959	(angen.Dat.; aufgrund des akzentuierenden Metrums in Phase II eingeordnet, CP: 1956)[4]
Ode to a Bitten Plum	Seventeen, 33, Jan.1974, 136/1951	Seventeen, 136 (Kommentar: "23 Years Ago")[5]
Ode to Ted (LH 238) (u.d.T. "Ode for Ted", CP 29)	LH, 1975/Apr.1956	LH, 238
Old Ladie's Home (LY 6) (CP 120)	LY, 1971/1958	LY, 6
On Deck (CW 55) (CP 142)	NY, 37, 22.07.1961/1960-61	(angen.Dat., CP: July 1960)[6]
On the Decline of Oracles (CP 78)[7]	Poetry, 94, Sept. 1959 368/1957-58	(angen.Dat., CP: 1957)[7a]
On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad (LY 20) (CP 65)	Poetry, 90, July 1957, 235/1956	LY, 21

[1] Bestätigt angenommenen Abfassungszeitraum.

[2] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[3] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[4] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[5] Erwähnt in "A complete list of poems composed before 1956", in CP, 339ff.

[6] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[7] Fassung in CP weicht von Fassung in Poetry ab; vgl. Anh.

[7a] Phasenzugehörigkeit bestätigt.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
On the Plethora of Dryads (ASP 242) (CP 67)	NMQ, 27, Spring-Summer 1957/1956	ASP, 243
The Other (WT 22) (CP 201)	E, 21, Oct.1963,47/ 1962	(angen.Dat., CP: 02.07.1962)
The Other Two (LY 26) (CP 68)	LY, 1971/1959	LY, 27
Ouija (COL 52) (CP 77)	HR, 13, Autumn 1960, 413/1957-58	(angen.Dat.; vgl. Aird, 16, CP: 195
Parallax (LH 111) (u.d.T. "Trio of Love Songs (1)", CP 313)	LH, 1975/Apr.1953	LH, 110
Paralytic (A 78) (CP 266)	A, 1965/Jan.1963	Hughes, "Notes" 195
Parliament Hill Fields (CW 19) (CP 152)	LM, New Series 1, Aug. 1961, 7/1960-61	(angen.Dat., CP: 11.02.1961)[3]
Pheasant (CW 13) (CP 191)	NY, 47, 06.03.1971,36/ Ende 1961-Anfang 1962	Barnard, 58. CP: 02.04.1962[4]
Point Shirley (COL 24) (CP 110)	SewR, 67, July-September 1959, 447/1958-59	Hughes, "Notes, 191
Poppies in July (A 82) (CP 203)	A, 1965/Sommer-Herbst 1962	Hughes, "Notes", 194 u. Butscher, Method, 328
Poppies in October (A 29) (CP 240)	The Observer, 06.10.1963, 24/Herbst 1962	Butscher, Method, 328
Private Ground (CW 36) (CP 130)	CQ, 3, Summer 1961,140/ 1960-61	(angen.Dat.; vgl. Butscher, Method, 280, der Sommer-Herbst 1961 angibt CP: 1959)[5]
Prologue to Spring (CP 322)	CSM, 23.03.1959,8/zw. 1956 u. 1959	(angen.Dat., CP: vor 1956).
Purdah (WT 17) (CP 242)	Poetry, 102, Aug.1963, 294/Okt.1962	Butscher, Method, 328
Pursuit (LH 225) (CP 22)	Atlantic, 199, Jan.1957 65/Feb.-März 1956	LH, 225
The Rabbit Catcher (WT 25) (CP 193)	LY, 1971 u. WT, 1971/ 1962	LY, 17

[1]Bestätigt Datierung.

[2]Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[3]Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[4]Bildet den Abschluß der dritten Phase; vgl. S. 38

[5]Fällt mit dieser Datierung in Phase II.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Recantation (CG 16) (CP 41)	Accent, 17, Autumn 1957 247/Sommer-Herbst 1956	CG, 16. u. Butscher, Method, 200
resolve (CP 52)	Granta, 61, 09.03.1957 5/1956-57	(angen.Dat.; in Cambridge abgef., CP: 1956)
The Rival (A 53) (CP 166)	The Observer, 21.01.1962, 31/Sommer 1961	Butscher, Method, 280 u. Kroll, 67
Sculptor (COL 79) (CP 91)	GR, 2, May 1959, 282/ 1957-58	Hughes, "Notes" 189
Second Winter[1]	The Lyric, 36, Winter 1956/1956	Broe, 17
Sheep in Fog (A 13)	A, 1965/1962	Butscher, Method, 328
The Sleepers (CP 122)	LM, 7, June 1960, 11/ zw. 1956 u. 1959	(angen.Dat., CP: 1959)[2]
Sleep in the Mojave Desert (CW 47) (CP 143)	The Observer, 19.11.1961, 28/Sommer 1961	Butscher, Method, 270
Small Hours (CW 46) (u.d.T. "Barren Woman", CP 157)	LM, New Series 1, Aug. 1961, 7/1961	Barnard, 58
Snakecharmer (COL 55) (CP 79)	LM, 6, March 1959, 33/ 1957-58	Hughes, "Notes" 189
The Snowman on the Moor (LY 22) (CP 58)	Poetry, 90, July 1957, 229/(Ende)1956	LY, 23 u. Butscher, Method, 194
Soliloquy of the Solipsist (CP 37)	Granta, 61, 04.05.1957, 19/1956-57	(angen.Dat.; in Cambridge abgef., CP: 1956)[3]
Sonnet (LH 82) (u.d.T. "Sonnet: To Eva", CP 304)	LH, 1975/Nov. 1952	LH, 82
Song(LH 238)	LH, 1975/Apr. 1956	LH, 238
Song for Summer's Day (u.d.T. "Song for a Summer's Day" CP 30)	CSM, 18.08.1959,8/ (wie "Song")	LH, 238 (es handelt sich um eine verkürzte Fassung von "Song")
Southern Sunrise (CP 26)	CSM, 26.08.1959,8/Sommer 1956	Butscher, Method, 190
Sow (COL 12) (CP 60)	Poetry, 90, July 1957, 231/Sommer-Herbst 1956	Hughes, "Notes", 189

[1] Erwähnt in "A complete list ...", CP 339ff.

[2] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[3] Bestätigt Datierung.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Spinster (COL 68) (CP 49)	LM, 5, June 1958, 46/ Frühjahr 1956	Hughes, "Notes", 188
Stars Over the Dordogne (CP 165)	Poetry, 99, March 1962, 346/1961	Butscher, Method, 282
Stillborn (CW 35) (CP 142)	NSt, 81, 19.03.1971,384/ 1961	Barnard, 58
Stings (A 65) (CP 214)	LM, New Series 3, Apr. 1963,26/Okt.-Nov. 1962	Hughes, "Notes", 194
The Stones (COL 86) (CP 136)	COL, 1960/Ende 1959	Hughes, "Notes", 192
Stopped Dead (WT 24) (CP 230)	LM, New Series 2, Jan. 1963,14/Sommer-Herbst 1962	Butscher, Method, 328
Street Song (CP 35)	CR, 90, 07.02.1969,244/ 1956-57	(angen.Dat., in Cambridge abgef., CP: 1956)[1]
Strumpet Song (COL 51) (CP 33)	Poetry, 89, Jan.1957,233/ Frühjahr 1956	Hughes, "Notes" 188
Suicide off Egg Rock (COL 33) (CP 115)	HR, 13, Autumn 1960,415/ 1958-59	Hughes, "Notes, 191
The Suitcases are Packed Again[2]	Seventeen,12, March 1953/1952-53	(angen.Dat., CP: vor 1956)
The Surgeon at 2 a.m. (CW 48) (CP 170)	The Listener, 68, 20.09. 1962,428/1960-61	Barnard, 58
The Swarm (WT 37) (CP 215)	E, 21, Oct.1963,45/Okt.- Nov. 1962	Hughes, "Notes" 194
Temper of Time (u.d.T. "Temple of Time", CP 336)	The Nation, 181, 06.08. 1955,119/Anfang 1955	LH, 157
Thalidomide (WT 3 D) (CP 252)	E, 21, Oct.1963,51/1962	ASP, 273-279
The Thin People (COL 30) (CP 64)	LM, 6, Oct.1959,12/1957-58	Hughes, "Notes", 189
The Times are Tidy (COL 76) (CP 107)	Mademoiselle, 48, Jan. 1959,34/1957-58	(angen.Dat.; vgl. Aird, 16. CP: 1956)[3]
Tinker Jack and the Tidy Wives (LY 15) (CP 34)	Accent, 17, Autumn 1957, 247/1956	LY, 15
To Ariadne (deserted by Theseus) (LH 36)	LH, 1975/1949	LH, 36

[1] Bestätigt Datierung.

[2] In CP unter dem Titel "Sonnet: The Suitcases are Packed Again" erwähnt (341).

[3] Bestätigt Datierung.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
To Eva Descending the Stair. A Villanelle (CP 303)	SR, Spring 1953,22/ 1952-53	(angen.Dat., CP: vor 1956)
Totem (A 76) (CP 264)	NYRB, 2, 20.02.1964, 13/Jan. 1963	Hughes, "Notes" 195
The Tour (CW 61) (CP 237)	TLS, 28.05.1971,610/ 1960-61	Barnard, 58. CP: 25.10.1962[1]
Tulips (A 20) (CP 160)	NY, 38, 07.04.1962,40/ März 1961	Hughes, "Notes" 193
Two Campers in Cloud Country (CW 50) (CP 144)	NY, 39, 03.08.1963,28/ 1960 oder 1961	Barnard, 58 gibt 1960 an; Butscher, Method, 270 nennt 1961. CP: July 1960
Two Lovers and a Beachcomber by the Real Sea (CP 327)	Mademoiselle, 41, Aug. 1955, 52/1954-55	(angen.Dat., CP: vor 1956)
Two Sisters of Persephone (COL 63) (CP 31)	Poetry, 89, Jan.1957, 235/1956	(angen.Dat.; in Cambridge abgef.)
Two Views of a Cadaver Room (COL 10) (CP 114)	LTS, 06.11.1959,xxiii/ 1958-59	Hughes, "Notes", 191
Vanity Fair (CP 32)	Gemini, 1, Spring 1957, 7/1956-57	(angen.Dat.; in Cambridge abgef., CP: 1956)
Verbal Calisthenics (LH 111) (u.d.T. "Trio of Love Songs (2)", CP 314)	LH, 1975/Apr. 1953	LH, 110
Watercolour of Grantchester Meadows (COL 37) (CP 111)	NY, 36,28.05.1960,30/ Frühjahr 1956	Hughes, "Notes", 188
Whiteness I Remember (CP 102)	CSM, 05.03.1959,12/ zw. 1956 u. 1959	(angen.Dat.; vgl. Kap. 1.7, CP: 08. 07.1958)[2]
White Phlox[3]	CSM, 27.08.1952,12/ 1951-52	(angen.Dat.)
Whitsun (CW 60) (CP 153)	LM, New Series 1, Aug. 1961, 9/1960-61	Barnard, 58
Who (COL 80) (CP 131)	COL, 1960 Ende 1959	Hughes, "Notes" 192

[1] Mit dieser Datierung fällt das Stück in Phase IV. Vgl. S. 139 u.S.214

[2] Bestätigt Phasenzugehörigkeit.

[3] Erwähnt in "A complete list ...", CP 339ff.

Titel	Erstveröffentlichung/ Abfassung	Kommentar
Widow (CW 38) (CP 164)	Poetry, 99, March 1962, 347/1961	Barnard, 58
Wintering (A 68) (CP 217)	Atlantic, 211, Apr.1963, 70/Okt.-Nov. 1962	Hughes, "Notes" 194
A Winter Ship (COL 44) (CP 112)	Atlantic, 206, July 1960, 65/Ende 1959	Hughes, "Notes" 191
A Winter's Tale (LY, 1) (CP 86)	NY, 35, 12.12.1959,116/ 1958	LY, 1
Winter Trees (WT 11) (CP 257)	The Observer, 13.01. 1963, 22/1962	(angen.Dat., CP: 26.11.1962)[1]
Winter Words (LH 159)	LH, 1975/Anfang 1955	LH, 159
Witch Burning (COL 85) (CP 135)	TQ, 4,Autumn 1961,84/ Ende 1959	Hughes, "Notes" 192
Words (A 86) (CP 270)	A, 1965/Feb. 1963	Hughes, "Notes" 195
Words for a Nursery (ASP 248) (CP 73)	Atlantic, 208, Aug.1961, 66/1957	ASP, 249
Wreath for a Bridal (LY 7) (CP 44)	Poetry, 89, Jan.1957, 231/(Ende) 1956	LY, 7 u. Butscher, Method, 194
Wuthering Heights (CW 11) (CP 167)	NSt, 63,16.03.1962,390/ Sommer-Herbst 1961	Butscher, Method, 280
Yadwigha, on a Red Couch, among Lilies (A Sestina for the Douanier) (CG 28) (CP 85)	CSM, 23.03.1959,8/1957	CG, 29
Years (A 73) (CP 255)	LM, New Series 3, Apr. 1963,32/1962	(angen. Dat.)
You're (A 57) (CP 141)	Harper's, 222,June 1961, 40/Anfang 1960	Hughes, "Notes" 192
Zoo Keeper's Wife (CW 58) (CP 154)	LM, New Series 1, Aug. 1961,5/1961	Barnard, 58

[1] Bestätigt Datierung.

Anhang 3

Texte der nicht in den Collected Poems abgedruckten Gedichte

1. Million Dollar Month
(Erwähnt in "A complete list of poems composed before 1956", CP, 339 ff.)

Green dollar bills unfold on the tree,
and the spingtime sky
is a pocket of lapis lazuli.

Princely uncles flower on plants;
amethyst aunts
pamper all our lavish wants;

forsythia waves telegrams
of topaz whims
willing us liberal diadems,

while that prodigal silver charlatan
the april rain
lets fall an extravagant benison,

till a fortune of diamonds adorns my dear,
all debonair
in the affluent emerald atmosphere.

With rainbow riches of the dawn
from the golden grin
of the radiant rockefeller sun.

In wonder we squander the wealth we have
for autumn will prove
time and enough to ration love,

so before this precious season goes
we'll spend each kiss
as millionaires are generous.

2. Ode to a Bitten Plum

(Erwähnt in "A complete list of poems composed before 1956, CP, 339 ff)

Firm, rounded fruit
in the palm of my hand:

Taut, iridescent skin,
cool and purple-black
as the iris of an eye,
hazed with smoke-blue.

resilient flesh,
translucent amber,
honey-clear,
melting into quartz-green
and glassed yellow ocher.

sirup spilling,
nectar-sweet and fragrant
as rain-wet carnations.

gold veins,
thread-thin
patterned fibers
converging to the heart,
to the almond-brown core.

Inside your oval stone
is the secret of the ages hid;
the mystic knotted twining
of a tangled vineyard
and the gnarled boughs
of an ancient orchard
interlacing
beside a sun-blue sea.

Encased in the wooden shell,
enclosed in the small, tight darkness
is the pale green twilight;
the timeless peace of centuries,
the magic hush of deep grass
and deeper leaves
wreathed in an enchanted garland.

Beauty of a bitten fruit
quiet in my warm hand.

3. On the Decline of Oracles (Cp 78; da die Fassung in CP von der uns vorliegenden abweicht, nehmen wir das Stück mit auf[1])

> Inside a ruined temple the broken statue
> of a God spoke a mysterious language.
> (Giorgio de Chirico)

My father kept a speckled couch (CP: vaulted conch)
By two bronze bookends of ships in sail,
And as I listened its cold teeth seethed
With voices of that ambiguous sea
Old Böcklin missed, who held a shell
To hear the sea he could not hear.
What the seashell spoke to his inner ear
He knew, but no peasants know.

My father died, and when he died
He willed his books and shell away;
The books burned up, sea took the shell,
But I, I keep the voices he
Set in my ear, and in my eye
The sight of those blue, unseen waves
For which the ghost of Böcklin grieves.
The peasants feast and multiply

And never need see what I see.
In the Temple of Broken Stones, above
A worn curtain rears the white head
Of a God or madman. Nobody knows
Which, or dares ask, From him I have
Tomorrow's gossip and doldrums. So much
Is vision good for: like a persistent stich
In the side, it nags, is tedious.

Straddling a stool in the third-floor window-
Booth of the Hexandra House
Over petty Cury, I regard
With some fatigue the smoky rooms
Of the restaurant opposite; see impose
Itself on the cook at the steaming stove
A picture of what's going to happen. I've
To wait it out. It will come. it comes:

---

[1] Die Strophen I, II und VI entsprechen den Strophen I, II und IV in CP, die Strophen III, IV und V werden in CP durch eine (nicht identische) Strophe III ersetzt, das Zitat fällt in CP weg.

Three barely known men are coming up
A stair: this veils both stove and cook,
One is pale, with orange hair;
Behind the glasses the second's eyes are blurred;
The third walks leaning on a stick
And smiling. These trivial images
Invade the cloistral eye like pages
From a gross comic strip, and toward

The happening of this happening
The earth turns now. In half an hour
I shall go down the shabby stair and meet,
Coming up, those three. Worth
Less than present, past - this future.
Worthless such vision to eyes gone dull
That once descried Troy's Tower fall,
Saw evil break out of the north.

4. Second Winter
(Erwähnt in "A complete list of poems composed before 1956, CP, 339 ff.)

And so it goes: just as the greening bud
is about to leap from the cage of winter branch,
just as the coiling plant within the seed
prepares to strike through stubborn shell and launch
bright fireworks of flowers in the air
till radiant petals dart their scarlet tongues
and kindle all the eager atmosphere
to flame in a phoenix extasy of wings,

suddenly the traitor climate turns
and strangles the sweet fluid in the stem
while sun is frozen in a crown of thorns
and honey stiffens in the honeycomb:
the tender season falls with falling snows,
and so my love has gone, and so it goes.

5. The Suitcases Are Packed Again (Erwähnt in "A complete list of poems composed before 1956" unter dem Titel "Sonnet: The Suitcases Are Packed Again", CP, 339 ff.)

The suitcases are packed again, and back
Into neat boxes go the books. The taxi's
Engine whirs, and to the zodiac
I say, and to the twirling galaxies.

The driver grinds the gears and, with a jerk,
We zoom up into lunatic black sky
Where little epilectic comets smirk
And giddy asteroids go whizzing by.

The axles reel by babbling pleiades
And circle under turning suns of bronze.
Green stars buzz like imbecilic bees
And meteors chirp in quick chaotic orange.

The solar system tilts and planets rain
Wild fire. The suitcases are packed again.

6. White Phlox (Erwähnt in "A complete list of poems composed before 1956" , CP 339 ff.)

From the silver vase
White phlox petals fall;
Silence floods the parlor
And fills the narrow hall.
The only sound's a clock
Ticking on the wall.

Is there naught to measure thought
Save the ticking of the clock
And the fitful drift of white
Petals from a withered stalk?

Is the hourse asleep
Are the tenants gone,
That the clock and I
Keep our watch alone?
Are we the only ones to mark
the petals falling in the dark?

Anhang 4

Liste der in Collected Poems abgedruckten, zum Abfassungszeitpunkt der Arbeit nicht verfügbaren Gedichte

Titel	Jahr	Seite	Nummer
April Aubade	vor 1956	312	
April 18	vor 1956	301	
Aquatic Nocturne	vor 1956	305	
Black Pine Tree in an Orange Light	vor 1956	328	
Blue Beard	vor 1956	305	
Bucolics	1956	23	4
Burning the Letters	1962	204	171
Child's Park Stones	1958	100	82
Cinderella	vor 1956	303	
Conversation Among the Ruins	1956	21	1
The Dead	vor 1956	320	
Dialogue Between Ghost and Priest	1956	38	21
Dirge for a Joker	vor 1956	302	
The Dispossessed	vor 1956	318	
Epitaph in Three Parts	vor 1956	337	
The Everlasting Monday	1957	62	48
Family Reunion	vor 1956	300	
Female Author	vor 1956	301	
Firesong	1956	30	12
The Glutton	1956	40	22
Goatsucker	1959	111	95
The Great Carbuncle	1957	72	58
Green Rock, Winthrop Bay	1958	104	87
Incommunicado	1958	100	81
Insolent storm strikes at the skull	vor 1956	325	
Jilted	vor 1956	304	
Landowners	1956	53	40
Love Is a Parallax			
Magnolia Shoals	1959	121	109
Monologue at 3 a. m.	1956	40	23
Moonsong at Morning	vor 1956	316	
Morning in the Hospital Solarium	vor 1956	332	
Never try to trick me with the kiss	vor 1956	319	

New Year on Dartmoor	1962	176	156
Notes to a Neophyte	vor 1956		
On Looking into the Eyes of a Demon Lover	vor 1956	325	
Perseus: The Triumph of Wit Over Suffering	1958	82	67
Poems, Potatoes	1956	106	90
Polly's Tree	1959	128	116
The Princess and the Goblins	vor 1956	333	
Prospect	1956	28	8
The Ravaged Face	1959	115	101
Rhyme	1956	50	36
A Secret	1962	219	181
The Shrike	1956	42	26
Song for a Revolutionary Love	vor 1956	322	
Sonnet to Satan	vor 1956	323	
Sonnet: To Time	vor 1956	311	
A Sorcerer Bids Farewell to Seem	vor 1956	324	
Spider	1956	48	34
Tale of a Tub	1956	24	5
Terminal	vor 1956	328	
Touch-and-Go	vor 1956	335	
The Trial of a Man	vor 1956	312	
Two Views of Withens	1957	71	57
Virgin in a Tree	1958	81	66
Waking in Winter	1960	151	133
Winter Landscape, with Rooks	1956	21	2
Words heard, by accident, over the phone	1962	202	169
Yaddo: The Grand Manor	1959	123	111

N. B. Die "Juvenilia" (vor 1956) sind nicht numeriert.

L e b e n s l a u f

31. 8. 1953	geboren in Bochum
1960 - 1964	Besuch der Johannes(Volks-)Schule in Wattenscheid
1964 - 1969	Besuch der Pestalozzi-Realschule in Wattenscheid (Abschluß: Mittlere Reife)
1969 - 1972	Besuch der Freiherr-vom-Stein-Schule (Gymnasium in Aufbauform für Realschulabsolventen; Abschluß: Hochschulreife)
WS 72/3 bis WS 75/6	Studium der Anglistik und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum
SS 76	Studium der Anglistik am Trinity-College, Dublin
WS 76/7 bis WS 77/8	Studium an der Ruhr-Universität
SS 78	Abschlußprüfung: Magister Artium
WS 78/9 bis SS 81	Fortsetzung des Studiums als Doktorandin an der Ruhr-Universität Bochum (Hauptfach: Anglistik, Nebenfächer: Amerikanistik und Altgermanistik)
Juli 1981	Rigorosum
seit WS 81/2	"Assistante" am "Institut des Langues Etrangères", "Section d'Anglais", Universität Algier